

BRUNO JOSÉ DE SOUSA MARQUES

JULIÃO SARMENTO DENTRO DO TEXTO
Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História de Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito

LISBOA / 2010

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.



Bruno Marques
JULIÃO SARMENTO DENTRO DO TEXTO
Reflexões sobre os encontros
e desencontros da crítica com a sua obra
2010

[Para figurar na lombada]

Declaro que esta tese Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O(A) orientador(a),

Lisboa, de de

A Lídia

RESUMO

O presente estudo centra-se no período da obra de Julião Sarmento a que a crítica e a historiografia mais tardiamente deram atenção – a etapa inicial que vai de uma filiação “pós-pop” à plena adesão às linguagens (pós-)conceptualistas (1972-1980) –, acompanhando a recepção crítica que, merecendo aqui um lugar autónomo de análise e reflexão, abarca, pela primeira vez, uma recensão exaustiva de um *corpus* de textos situado entre 1974 e 2007.

Na primeira parte analisam-se os diferentes agentes e correspondentes efeitos produzidos em matéria de discurso até 2007 – ano da publicação do seu primeiro *catalogue raisonné* –, tanto nos termos do reconhecimento e da difusão, como dos atrasos e das dessintonizações. Pretendeu-se tecer toda uma trama contextualizadora enquadrando nela os nomes ou actores que integram os seus tempos e conjunturas, não prescindindo do quase inevitável memorando das circunstâncias, acontecimentos e personagens. Depois dos contributos apologéticos e laudatórios é tornado explícito o carácter mais “polémico” da fortuna crítica no tocante aos seus equívocos, contradições e disputas. Através dos detractores e dos silêncios cremos poder ler tão bem tanto a história das resistências, como das reivindicações de programas novos, enquanto jogo de forças postas em tensão. A implícita comparação entre a crítica portuguesa e a crítica internacional revelou-se igualmente crucial para o entendimento tanto das possibilidades como das insuficiências que assolaram a cena nacional nos últimos trinta anos. A ampla recensão crítica dos inúmeros e diversos discursos configura uma hipótese de trabalho pensada para o leitor poder seguir o argumento principal deste estudo: a obra de Julião Sarmento dos anos 70 apenas adquire o seu resolutivo validamento crítico e institucional em Portugal e no estrangeiro, a partir sobretudo da segunda metade dos anos 90, através de uma “re-descoberta” e revalorização de cunho retrospectivo, fundamentalmente gerada pelo retorno do trabalho a uma nova dimensão conceptual (e heterodoxa) que o ciclo das *Pinturas Brancas* e, sequentemente, o re-interesse pela instalação, pela fotografia e pelo vídeo haviam consubstanciado.

Fazendo jus ao próprio processo criativo do autor, na segunda parte é tratado autonomamente um conjunto de eixos internos (e contextuais) da obra enquadrada no balizamento epocal em estudo (1972-1980). Após uma singular incursão por uma pintura de filiação *pós-pop* – transladando o “*découpage*” do cinema em função da consciencialização dos elementos base do enquadramento, do recurso ao (re) corte, do distanciamento e da promessa de narrativa –, verificou-se que a obra de Sarmento produzida a partir de meados do decénio aproxima-se de artistas e de movimentos ou atitudes artísticas afectos à heterodoxia (pós-)conceptualista. A fotografia, o filme, a *performance*, a instalação, o som, o vídeo e o cruzamento de todos estes processos erigem-se em caminhos de expressão de novas preocupações que encaram a obra como projecto, documento ou processo, perseguindo a sua desmaterialização. Ficou apurado que Sarmento atesta uma profunda actualidade no quadro das linhas axiais que a contemporaneidade internacional então experimentava. Porém, o modo como o artista português percorre esses caminhos comuns é extremamente idiossincrático. Mesmo quando aborda problemáticas que estão igualmente presentes em propostas situadas fora do domínio estrito da intelectualização da sexualidade e do sentido libertário do erótico – como a cartografia, a percepção, a espacialidade, a temporalização, a documentação de actividades performativas, a encenação, a sugestão narrativa – ou quando partilha uma postura reflexiva sobre um entendimento mais genérico da arte – ao incluir exercícios de seriação, indexação, repetição, jogos de tautologia, exame de estruturas, análise semiótica da obra, expansão do domínio textual – o centro da sua pesquisa

localiza-se sobretudo no *desejo*, repensando-o na sua potencialidade, impossibilidade ou consumação diferida.

Com o olhar dirigido para o exterior, e sem ter sido necessário emigrar, Sarmiento construiu uma linguagem tão sofisticada como original ao postular um leque de indagações próprias da máxima pertinência para o contexto internacional onde começa a actuar e com o qual pretende mais activamente dialogar, sem que, porém, pudesse ter usufruído, em “tempo real”, de uma defesa crítica e de um reconhecimento institucional à sua altura. A sua “febre” de actualidade com etapas percorridas a uma velocidade inigualável na arte portuguesa, são sinais de uma determinação artística profundamente singular, de cujo balanço resultam obras notáveis, actuais e actuates, que tendemos hoje, no quadro mental da visão retrospectiva, a situar na história de arte internacional dos anos 70.

ABSTRACT

The present study focus the period of the work by Julião Sarmento that critics and historiography paid attention later – from the initial phase connected with post-Pop filiations to the total commitment towards (post-)conceptualists languages (1972-1980) –, attending the critical reception that, being, in this thesis, an autonomous *topos* of analysis and reflection, enrolls, for the first time, an exhaustive review of a *corpus* of texts written between 1974 and 2007.

In the first part different agents and corresponding effects on the discourses till 2007 are analyzed – date of its first *catalogue raisonné* edition -, in terms of recognition as well as of diffusion, and in terms of delays and non-syntonization. It was our aim to offer a context where names and actors were integrated in space and time within their own conjunctures, without avoiding the inevitable noteworthy of circumstances, events and figures. After focusing the apologetic and laudatory contributes the “polemic” character of its critical fortune turns out to be more explicit. Through slanders and silence we seek to read the history of resistances as well as the revindication for new programs, as if they were strangeness’ in tension. The implicit comparison between Portuguese critics and international critics has revealed equally crucial to the understanding of the possibilities as well as the insufficiencies that have assoiled the national scene for that last thirty years. The vast critical review of the innumerable and diverse discourses sustains a hypothesis of work conceived to be an easy argument to the reader to follow: the work by Julião Sarmento in the seventies only acquires its own critical and institutional value in Portugal and abroad, after the second half of the nineties, through a “re-discovery” and retrospective re-valorization, essentially created by the return of his work to a new conceptual dimension (and heterodox) which the *White Paintings* cycle and, in sequence, the interest in installations, photography and video had consubstantiate.

Making justice to the artist’s own creative process, in the second part, we approach individually a series of internal axes (and contextual) of the work integrated between 1972 and 1980. After a singular incursion in paintings with post-Pop filiations – translating the cinema’s “découpage” in function of the context basic elements, of the cut recourse, of the separation and the promise of narrative -, we have verify that the work by Sarmento produced after the middle of the decade approaches artists and movements or artistic attitudes affected to the post-conceptualist heterodoxy. Photography, film, *performance*, installation, sound, video and all these processes crossed become ways of expression of new concerning that face the work as a project, document or process, per suiting its dematerialization. It is stained that Sarmento attests a deep actuality in the main axes that international contemporary art was experimenting by then. Nevertheless, the way the Portuguese artist goes through those routes is quite idiosyncratic. Even when it approaches problematic that are equally present in propositions out of the strict domain of sexuality and of erotic – such as the cartography, the perception, the spatiality, the secularization, the documentation of performance activities, the staging, the suggestion of a narrative – or when it shares a reflexive attitude towards a more generic understanding of art – when it includes exercises of seriation, indexation, repetition, games of tautology, exam of structures, semiotic analysis of the work of art, expansion of the textual domain – the centre of its research is focused specially on desire, rethinking it in its potentiality, impossibility or postponed consummation.

With the glance directed to the exterior, and without having the need to emigrate, Sarmento has built such a sophisticated as original language by postulating a fan of

individual questions of the maximum relevancy to the international context where he starts to act and with which he aims to dialogue actively, without having benefit, in “real time”, from a critical defenses and an institutional recognition to its standards.

His “fever” of actuality gone through all steps in a unique speed in Portuguese art is a sign of a deeply singular artistic will, resulting in some notable, actual and acting, works of art, which we seek to consider today, in a retrospective vision, in the international art history of the seventies.

JULIÃO SARMENTO DENTRO DO TEXTO
Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra

Dissertação de Doutoramento em História de Arte Contemporânea

JULIÃO SARMENTO WITHIN DISCOURSES
Reflections on the encounters and disencounters of criticism with his work

Ph. D thesis presented to obtain the Doctor degree in Contemporary Art History, with
the scientific supervision of Professor Margarida Acciaiuoli de Brito

Bruno José de Sousa Marques

PALAVRAS-CHAVE: Julião Sarmiento, Pós-*pop*, Arte Conceptual, Pós-conceptualismo, Crítica de Arte, Arte Contemporânea, Erotismo.

KEYWORDS: Julião Sarmiento, Post-Pop, Conceptual Art, Post-Conceptualism, Art Criticism, Contemporary Art, Eroticism.

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO

1

PARTE I

A recepção crítica da obra:
os críticos e os seus discursos

11

PARTE II

Os eixos internos (e contextuais) da obra:
da filiação pós-*pop* às linguagens (pós-)conceptualistas (1972-1980)

275

EPÍLOGO: ensaio para uma conclusão

507

Bibliografia

581

Índice Onomástico

683

ÍNDICE ANALÍTICO

Índice Geral (x)

Índice Analítico (x)

INTRODUÇÃO (1)

PARTE I

A recepção crítica da obra: os críticos e os seus discursos

CAPÍTULO 1: Os discursos apologéticos (11)

1.1. Anos 70 (12)

Silvia Chicó (14); Ernesto Sousa (15); José Luís Porfírio (17); Eduardo Batarda (20); Leonel Moura (21); Annemarie Monteil (22); Floris M. Neusüss (23); António Cerveira Pinto (23); José de Matos-Cruz (25); Ana Hatherly (25); João Lopes (27); Edígio Álvaro (28).

1.2. Anos 80 (30)

António Cerveira Pinto (35); João Lopes (36); Annelie Pohlen (37); Rolf H. Krauss (38); Urs Dürmüller (38); José Barrias (39); Leonel Moura (39); Arcangelo Izzo (41); Helena Vasconcelos (43); João Pinharanda (44); José Luís Porfírio (48); Rui Mário Gonçalves (49); Marga Paz (50); Eurico Gonçalves (51); Luis Francisco Pérez (52); Kevin Power (53); Francisco Calvo Serraller (56); Armin Zweite (57); David Joselit (60); Aurora Garcia (61); Antonio Zaya (62); Cristoph Blase (63); Katharina Hegewisch (64); Alexandre Melo (64); Bernardo Pinto de Almeida (69); Emídio Rosa de Oliveira (71); Eduardo Paz Barroso (72); Thomas Senne (73); Alexandre Pomar (73); Carlos Vidal (73); José Luís Porfírio (74); Leonor Nazaré (75); Pablo Llorca (76); Fernando Hiuci (77).

1.3. Anos 90 (78)

Harald Siebenmorgen (79); Bettina Pauly (80); B.S.A. (81); Eva Karcher (82); Bert de Beul (82); Cathrin Klingsöhr (83); Michael Tarantino (83); Alexandre Melo (84); João Pinharanda (92); Alexandre Pomar (95); Leonor Nazaré (96); João Miguel Fernandes Jorge (97); Isabel Carlos (98); Kevin Power (99); Dorothy Spears (102); Alfred MacAdam (103); Jan Avgikos (104); Michael Tarantino (105); Maria Filomena Molder (110); Fernando Pernes (111); Jan Avgikos (113); Dan Cameron (117); Michael Tarantino (119); Adrian Searle (121); José Luís Porfírio (121); Rocha de Sousa (123); Bernardo Pinto de Almeida (123); Delfim Sardo (124); Luis de Moura Sobral (127); Augusto M. Seabra (128); David Santos (128); Richard Vine (129); Chistoph Vitali (129); Hubertus Gassner (131); Nancy Spector (143); Michael Tarantino (146); Teresa Macrì (148); Neal Benezra (152); James Lingwood (153); Adrian Searle (155).

1.4. Anos 2000 (158)

Alexandre Melo (159); João Pinharanda (160); Bernardo Pinto de Almeida (160); Miguel Wandschneider (167); Maria Teresa Cruz (167); David Barro (171); Pedro Lapa (178); Bartomeu Marí (179); Andrian Searle (184); Simon Baker (185); Chrissie Iles (188); Juan Carlos Marset (190); Eva Meyer-Hermann (193); Antonio Damasio (194); Paulo Herkenhoff (197); Doris von Drathen (199); Ricardo Nicolau (207); Delfim Sardo (208); James Lingwood (209); Jacinto Lageira (210); James Westcoot (215); María Jesús Ávila (219).

CAPÍTULO 2: Os “silêncios” e os detractores (222)

2.1. José-Augusto França (223)

2.2. António Cerveira Pinto (236)

2.3. Carlos Vidal (245)

PARTE II

Os eixos internos (e contextuais) da obra: da filiação pós-pop às linguagens (pós-)conceptualistas (1972-1980)

CAPÍTULO 3: Julião Sarmento em contexto - Anos 70

3.1. A articulação entre a sintonização com os paradigmas artísticos coevos e os mecanismos internos de pesquisa que estruturam a obra (276)

3.2. A ultrapassagem de uma condição *local*: menos vontade de internacionalismo do que necessidade de diálogo transfronteiriço (280)

3.3. Os diálogos com as conjunturas artísticas internacionais (290)

3.4. Da pintura de filiação "pop" (1972-1974) à aventura pós-conceptualista. 1974 como "início" da carreira artística: a transdisciplinidade e o repúdio da manufatura (291)

CAPÍTULO 4: Entre a heterodoxia conceptualista e o "pós-conceptual" (305)

CAPÍTULO 5: "Estética do Contacto" (322)

CAPÍTULO 6: Arte Narrativa e "fotografia encenada"

6.1. Um desejo de narração subsidiário da linguagem cinematográfica e dos procedimentos da *montagem* (330)

6.2. O repúdio da casualidade linear e da "ideia de desenlace" narrativo (337)

6.3. A "fotografia encenada": a ficção enquanto alusão à literatura (do Romantismo) e aos domínios da fantasia (339)

CAPÍTULO 7: Animália

7.1. A Animália como iconografia: uma "erótica" (343)

7.2. A regressão à condição do infra-humano ou a exaltação animal que desperta o instinto (puro) sem a capa da proibição (345)

7.3. Um sotaque a "crítica institucional"? (355)

CAPÍTULO 8: Voyeurismo e Fetichismo

8.1 O papel do corpo na construção de uma semiótica do desejo: as imagens e esteriótipos promovidos pelos *mass média* (359)

8.2 O fetiche sexual I (a peça de vestuário ou a roupa interior) (362)

8.3. O fetiche sexual II (os planos obsessivos focados em partes do corpo) (363)

8.4. "Voyeurismo invertido" - quando o espectador se torna em objecto. Da onnipresença à auto-consciência (370)

8.5. A triangulação entre *fase do espelho*, mito de narciso e o voyeurismo cinéfilo (374)

8.6. A elisão do olhar do *objecto-causa* de desejo: a mulher desprovida de olhar e de subjectividade (375)

8.7. A frieza/cerebralidade da analítica sadiana (377)

8.8. O olhar do *voyeur*: fortivo, de esgueirar, de relance, "pelo rabo do olho" (381)

8.9. A ânsia desenfreada pela nudez e a vontade de desvendar o sexo feminino (383)

8.10 O olhar furtivo (espaço-sombra): um exercício de difuso e onnipresente voyeurismo partilhado pelo espectador (388)

CAPÍTULO 9: Crime e Sadismo (391)

CAPÍTULO 10: Ontologia /Fenomenologia do tempo (404)

CAPÍTULO 11: Estética deceptiva ou o desejo como impossibilidade

11.1 O micro-evento como exemplificação teatralizada do *encontro falhado* (418)

11.2. O cinema e o vídeo enquanto "estética deceptiva" anti-*mass média* (422)

11.3. O "espaço que a ausência do corpo deixava vazio" (431)

CAPÍTULO 12: O Corpo e o Espaço (435)

CAPÍTULO 13 : A imagem e o texto (446)

CAPÍTULO 14: Questionamentos da autoria e da originalidade (454)

CAPÍTULO 15: A "inter-mediação" ou a polissemia gerada pela transladação de média e discursos (465)

CAPÍTULO 16: A ambiguidade do sentido (474)

CAPÍTULO 17: A "imagem-velamento" como dispositivo de sedução (482)

CAPÍTULO 18: "O desejo é uma coisa política" (495)

EPÍLOGO: ensaio para uma conclusão (507)

Bibliografia geral (581)

Bibliografia específica: levantamento exaustivo (até 2006/7) (607)

Índice Onomástico (683)

ANEXOS

Anexo 1 – Currículo de exposições

Anexo 2 – Antologia de textos traduzidos do alemão

Anexo 3 – Imagens de obras catalogadas em suporte digital (*CDRom*)

NOTA PRÉVIA

Em razão da profusão de referências bibliográficas em análise, atendemos às mais simplificadas normas de redacção disponíveis, optando-se por indicar em texto, para o caso de se tratar de um volume ou catálogo de exposição, apenas o *apelido do autor*, a *data da publicação* e o *número de página(s)* (ex: Melo 2005, 9), e no caso de artigo em periódico, tão-somente o *nome do autor*, o *título do periódico* e a *data de publicação* (ex: Delfim Sardo, *Arte Ibérica*, Ago.-Set. 1997). A referência integral de tais indicações minimalistas encontra-se disponível no final na dissertação, designadamente na secção da “Bibliografia”, sendo que esta se apresenta discriminada em categorias e sub-categorias.

Salvo indicação em contrário (tradução de Ana Toste), as traduções das passagens citadas são da minha autoria; como tal, o demérito que elas possam ter é da minha inteira responsabilidade.

INTRODUÇÃO

A faculdade de ler, de nos compreendermos por meio do escrito, é como uma arma secreta, com um encanto que nos liberta e nos liga.

H. G. GADAMER

A presente dissertação desloca até certo ponto a sua *finalidade* expectável, o seu objecto de desejo “natural” – a obra plástica de Julião Sarmento (n. 1948) – para um outro – o da sua fortuna crítica –, ao propor um balizamento cronológico que corresponde justamente ao período a que a crítica e a historiografia mais tardiamente deram atenção: a etapa inicial da trajectória do artista, aquela que vai de uma filiação “pós-*pop*” à plena adesão às linguagens (pós-)conceptualistas (1972-1980).

No conjunto da obra de Julião Sarmento, a década de 70 representa um período especialmente desafortunado no que concerne à sua recepção crítica. O resultado dessa escassez representa, em proporção com outros períodos da sua carreira artística, ainda uma lacuna no quadro da sua bibliografia. Por isso, no conjunto dos estudos, ensaios e exposições mais recentemente dedicados à obra de Sarmento, esta década tem constituído motivo prioritário de reabilitação e de redescoberta, suprimindo omissões e produzindo novas leituras sobre uma produção tão decisiva como fascinante.

Mas apesar dos meritórios avanços que se têm registado sobretudo no último decénio, permanece sobre a obra deste artista um problema *impensado*. As remissões raramente feitas a quem de direito, ou a ausência delas, encobrem ainda a longa miríade de discursos que ficam consecutivamente por desfiar. E mesmo os estudos monográficos, de tom declaradamente mais sistematizador, apresentam sucessivamente várias astúcias que serão, neste capítulo, álibis ou fracassos.

Abalançamo-nos por isso num terreno ainda algo estranho e desconhecido na calha regular dos estudos que definem a tradição da História de Arte Portuguesa, por

várias razões, o que gera receios expectáveis e até compreensíveis. Um deles por se tratar de um campo pouco trabalhado e *a priori* mal circunscrito pelas fronteiras disciplinares. Outro é a excessiva proximidade do tempo relativamente a alguns textos aqui recenseados.

Os limites cronológicos do inquérito foram balizados em 1974 e 2007; duas datas que cremos serem apropriadas para o efeito.

Em 1974 realizou-se uma mostra intitulada *Eleonor Cruz / Julião Sarmento* (Galeria Texto, Lourenço Marques) em cuja brochura aparece o primeiro texto exclusivamente dedicado ao trabalho de Julião Sarmento.

2007 é o ano da publicação do *Catalogue Raisonné. Ediciones Numeradas. 1972-2006, Vol. 1*, no qual se encontra um ensaio muito significativo de um dos mais importantes curadores portugueses da actualidade.

Assim, no que concerne aos discursos produzidos sobre a obra, o período coberto pelo presente trabalho foi dividido em quatro décadas, largamente talhadas e equilibradas na sua relativa importância: anos 70, 80, 90 e 2000.

Apesar destes dois marcos – 1974 e 2007 – partirem de textos de catálogo, este estudo vai para lá do que se convencionou designar-se, no léxico da modernidade, a *crítica de arte*, ao englobar, para além do campo mais circunscrito e normalizado da referida “crítica de arte profissional”, toda uma panóplia de textos oriundos dos domínios da história e da teoria de arte, da estética, dos “estudos visuais” e etc., não descurando até as entrevistas e os escritos da autoria do próprio artista.

Este propósito nasceu de uma necessidade que o autor sentiu mal se debruçou sobre a fortuna crítica da obra: o de poder e saber saldar quais os contributos mais pertinentes e o modo como os mesmos reflectem e interagem com o *seu* tempo. Desde logo se viu esmagado pela quantidade colossal de referências bibliográficas. Mas havia que fazer o levantamento dos respectivos documentos. Foi o que, num primeiro momento, o autor fez.

Neste empreendimento, duas ordens de razões o moveram. A primeira, resultante da necessidade de delimitar um campo que requer ser urgentemente estudado – a crítica de arte contemporânea portuguesa, ao ter julgado entrever nela um interesse

de dimensão profunda; a segunda, ao pôr em perspectiva a relação entre a produção artística (e sua exibição primeira ou coeva) com os discursos que, *no tempo*, foram sendo emitidos, estaríamos a saldar sintonias e dessintonias – os *encontros* e *desencontros* – entre ambos os domínios (o da criação e o da recepção). Ao mesmo tempo outro confronto estaria imediatamente em acto: a implícita comparação entre a crítica portuguesa e a crítica estrangeira ante o trabalho de um vulto que é hoje, decisivamente, considerado um marco absolutamente referencial do novo paradigma de internacionalização da arte portuguesa. Este levantamento é crucial para o entendimento tanto das possibilidades como das impossibilidades ou insuficiências (endémicas ou circunstanciais) que assolaram a massa crítica nacional nos últimos trinta anos.

Por esta ordem de ideias, a crítica constitui-se, aqui, como um lugar autónomo de reflexão e análise. Mas algo beliscou entretanto essa pretensão inicial: como fazer uma análise crítica sobre os discursos produzidos sobre a obra sem cotejá-los com o que, segundo o autor, “ficou ainda por dizer”, não obstante sabendo (manda a *lucidez* mais do que a bem-educada modéstia) que, para além das contingências de espaço e de tempo, se trata aqui apenas de *mais um* discurso entre uma infinidade de vários possíveis dada a multiplicidade de escolhas entre os dados e abordagens existentes.¹ Daí que este estudo se divida fundamentalmente em duas partes ou momentos distintos, mesmo reenviando-se mutuamente de modo complementar.

A primeira parte da dissertação tem o título **A recepção crítica da obra: os críticos e os seus discursos (1974-2007)**. Momento que procura objectivar uma extensa inventariação da multiplicidade de discursos, acontecimentos e nomes que compõem a fortuna crítica da obra de Julião Sarmento.

Não se trata aqui ainda de uma história da recepção crítica da obra. Os seus objectivos são mais modestos e, ao mesmo tempo, mais ambiciosos. Mais modestos, porque o leitor não poderá aqui tomar conhecimento integral de tudo o que se produziu nos últimos trinta anos, de todos os autores, de todas as críticas, textos, entrevistas, notícias e etc.; mais ambiciosos, porque se trata da tentativa ousada de chamar a atenção

¹ Trata-se de uma visão *parcial* porque não poderia sê-lo de outro modo; mas, também, porque irremediavelmente ferida pelas incomensuráveis limitações que pautam o autor. Porém, mesmo enquanto abordagem algo inconclusa, a exposição dos dados e leituras tende a dar margem para que o leitor os considere autonomamente para além do fio condutor que tece a malha geral que corporaliza a nossa *perspectiva*.

para a seriedade de um problema que directamente lhe toca (e o qual suscita) e de cuja existência e estudo dezenas de circunstâncias, casuais ou forçadas, poderosamente o arredam, o formatam e disformam. É uma aventura que se propõe, um convite a outro horizonte, diferente da abordagem “politicamente correcta”, quando se lhe põe diante de si a avalanche tumultuosa e fermente da fortuna crítica com as suas contradições, paradoxos e disputas.

O carácter “polémico” da fortuna crítica, o seu dinamismo e conflito interno, é essencial. Pois reduzir a tentativa de história da recepção a uma simples resenha de contributos apologéticos, consagratórios ou laudatórios, para além de parcial e omissivo², é ignorar o rico diálogo que, em todos os tons e processos³, releva de tensional no seu próprio processo histórico. A dissecação específica dos seus argumentários e motivações, verificando o que neles verdadeiramente se fundamenta, é assaz revelador para o seu entendimento, atendendo ao complexo de diferenças e paradigmas temporais em que a obra percorre e se *define*.

Ao referir-mo-nos às razões particulares que fundam determinados discursos, menciona-se de imediato alguns sintomas que são parte de um paradigma dos tempos. Inevitavelmente, porque se atende a manifestações críticas que raras vezes têm uma existência independente. Daí a tentativa em expor algumas das causas gerais que consideramos operantes. Fizemo-lo com a maior das hesitações e com a consciência que ficaremos (sempre) longe do nosso propósito.

Este intento é perigoso. Porque ao fazê-lo, embate na face mais antipática da realidade em estudo, justamente quando tomado como um atrevimento incómodo de explicitação (e explicação) das suas falácias e equívocos.⁴

Através dos detractores e dos silêncios pode aliás ler-se tão bem tanto a história das resistências como das reivindicações de programas novos (em luta implícita ou

² Não podemos, por sua vez, esquecer que as críticas ou discursos não se justapõem destacados numa evidência equitativa na realidade da história, mas se sobrepõem nela. Assim, e com sobreposições e distorções inevitáveis e por vezes também desejáveis, os sub-capítulos que apresentaremos são menos parcelados e estruturam-se em séries epocais genéricas.

³ Não evitámos o que para outros autores será o chapinhar com alguns dos mais exuberantes autores nos baixios desinteressantes do insulto gratuito, na medida em que o mesmo nos pareceu, por vezes, assaz útil pelo modo como pode caracterizar a própria crítica em jogo, tanto nas suas intenções como nas carências de argumentação.

⁴ Não nos identificamos com a estratégia de tentar vencer dificuldades ignorando-as, negando evidências, saltando por cima. Porque não cremos que, por essa via, possamos chegar a resultados satisfatórios. É uma ilusória verdade só chegarmos depressa e por caminhos fáceis.

declarada com os vigentes – por vezes tão-somente *diferentes, complementares* - enquanto jogo de forças postas em tensão). Muitas vezes, qualquer que seja o pretexto, fora do convívio com a obra e dos problemas vivos que ela constante e diferentemente suscita, é curioso notar que interessa falar-lhes de longe e à pressa, aflorando-os já arrumados numa hipotética única condenação e sentença, sem, porém, esquecer que eles se mantêm como contraponto, ou como sombra, dos factos analisados.

Com efeito, aqui cumpre-nos situar uma série de análises históricas, das quais este estudo é uma (espécie de) introdução e como que uma primeira “vista de olhos”: referenciação de alguns pontos historicamente significativos e esboços de certos problemas teóricos no tocante às viragens de conjuntura. Pretende-se assim inventariar não apenas esses discursos mas a vontade que os impela e a intenção estratégica que os sustenta. No fundo, é a “economia” dos discursos, as necessidades do seu funcionamento, as tácticas que os põem em acção, os efeitos de poder (e saber) que os subentendem e que eles veiculam ou que, ao invés, mesmo contestam – é isso que nos pareceu determinar as características fundamentais do que eles dizem quando postos em relação.

Os primeiros capítulos da dissertação deveriam, por conseguinte, ser vistos como nada mais do que uma introdução geral e com a inevitável natureza de um esboço. Por objectivos de clareza expositiva, o autor só tomou em consideração aqueles desenvolvimentos críticos que possuíam uma relação (e pertinência) explícita com o imperioso intento de definir e caracterizar tanto a obra de Sarmiento como um determinado panorama (ou paradigma) no que à criação e à crítica de arte diz respeito⁵.

Predominando uma aproximação em “close up” que valoriza o “estudo de caso”, apesar das suas numerosas lacunas, temos esperança de que a ampla recensão crítica sobre os inúmeros e diversos discursos emitidos ao longo do tempo tentada nas primeiras duzentas e cinquenta páginas aproximadamente seja suficientemente sólida (e detalhada) para servir como hipótese de trabalho. Esta hipótese é pensada para preparar

⁵ Daí o autor deixar-se orientar por uma omnipresente convicção, devedora de uma *estética da recepção* que fez escola no campo da metodologia: a história da obra de Julião Sarmiento deve fazer-se, em primeiro lugar, do ponto de vista de uma história do discurso. Entrar agora em pormenores a propósito das relações entre criação e a recepção crítica, seria antecipar questões, argumentos e opiniões que serão discutidas extensivamente nos capítulos que se seguem.

o leitor a seguir o argumento principal deste estudo: a obra de Julião Sarmento dos anos 70 apenas adquire o seu resolutivo validamento crítico e institucional em Portugal e no estrangeiro, a partir sobretudo da segunda metade dos anos 90, através de uma “re-descoberta” e revalorização de cunho retrospectivo, fundamentalmente gerada entretanto pelo retorno do trabalho do artista a uma nova dimensão conceptual (e heterodoxa) que o ciclo das *Pinturas Brancas* e, logo sequentemente, o re-interesse pela instalação, pela fotografia e pelo vídeo haviam consubstanciado. Desse modo, o período inicial da sua carreira será, nos decénios de 90 e 2000, como que “exumado” por uma nova geração de críticos e curadores que volta a *ver* o “cinema experimental”, o “vídeo”, as instalações videográficas, no fundo, todo um paradigma contextual que reata e prolonga os novos meios e práticas que convocam e reabilitam a “imagem em movimento” nascida experimentalmente nos anos 60 e 70.

Seguidamente coube inquirir os principais posicionamentos e hipóteses de análise vindos da crítica que nos antecede mediante um continuado confronto com os nexos e articulações reflexivas que o próprio autor da dissertação ensaia e desenvolve sobre a obra do artista enquadrada no balizamento epocal em estudo. Depois de um mapeamento recenseado dos diferentes contributos feito num encadeamento cronológico, na Parte II, com o título **Os eixos internos (e contextuais) da obra: da filiação pós-pop às linguagens (pós-)conceptualistas (1972-1980)**, é altura de substituir a linearidade temporal por uma ordenação do discurso assente no desenrolamento dos fios estruturadores (e contextualizadores) do trabalho de Julião Sarmento.

Aqui cada tópico ou eixo matricial de indagação – *Entre a heterodoxia conceptualista e o "pós-conceptual"; "Estética do Contacto"; Arte Narrativa e "fotografia encenada"; "Animália"*... – tem o seu tratamento próprio e, de alguma forma, autocentrado. No entanto, entre eles deixa-se escapar, deliberadamente, interferências mútuas. Como partimos de vários “centros” (plurais e descentrados) deixámo-nos levar sem grandes resistências pela convicção de que, ao descrevermos esses mecanismos ou motes estruturantes de exploração, estávamos a fazer jus ao próprio processo criativo do autor. Ou seja, que, organizando-o desta maneira, a miríade

de preocupações e de temáticas vinha a lume através de diferentes caminhos percorridos.

Várias obras serão assim consecutivamente referidas e re-analisadas, mediante reencontros vários (cruzados, transversais...) que as tornam em autênticos núcleos de confluência e que, em concomitância, reenviam para múltiplas direcções. Pretendeu-se tornar saliente que em todas as obras germina este denso folhado de significações e sentidos, e que na maioria dos casos permanece encoberto em razão do campo de abordagem ser muito amplo, tanto quanto à forma de os classificar e hierarquizar como em relação ao modo como eles se inter-relacionam.

O **Epílogo** esboça um primeiro ponto de chegada, necessariamente reflexivo (e prismático), onde se atenta um balanço possível de todo o percurso que tentámos traçar ao longo da dissertação. Chegados ao termo de uma longa travessia, surge o momento da interrogação, reunindo os elementos transviados, recolhendo as hipóteses, reformulando as questões, distribuindo as dúvidas, sem pretender ser obrigatoriamente conclusivo, naquilo que esse gesto possa conter mais de fechamento do que de abertura em relação à amplitude da problemática tratada.

Uma **Bibliografia específica** reúne o resultado de um levantamento exaustivo de todo um imenso *corpus* de textos, aqui organizado sob modos diversos e complementares a fim de permitir diferentes perspectivas de análise sobre o mesmo. Depois do **Índice onomástico** este volume integra ainda três anexos, incluindo um **Curriculo das exposições**, uma **Antologia de textos traduzidos do alemão** e uma sequência de **Imagens de obras catalogadas em suporte digital** (*CDRom*).

Vários limites e insuficiências ferem este estudo. Um dos mais vincados é a consciência de que a grande massa de documentação que lentamente se coligiu, permitiria, sem dúvida, o registo de mais detalhes. Porém, em sua própria defesa, diria o autor que uma selecção rigorosa, com a eliminação de muitas minúcias ou referências secundárias, levou a regular a focagem na proporção desejada. Mesmo assim, o autor não põe de parte a hipótese de, por insuficiência de informação existente ou de pesquisa própria, não ter, por outro lado, atendido a alguns factos e documentos porventura úteis e pertinentes. Tal é o perigo do tratamento de uma actualidade quase presente, onde a informação, geralmente em excesso, é passível de faltar, pela sua abundância.

De qualquer modo, tratou-se de um estudo particularmente difícil de realizar, ou, dito de outro modo, de uma obra ingrata. Pensou de antemão o autor que a presente investigação deveria cobrir a totalidade da carreira de Julião Sarmiento (1972-2006), pelo menos até ao momento em que o levantamento documental teve início (Fevereiro de 2006). Só assim o ciclo ficaria completo.

Mas deve-se ir devagar. Neste primeiro Acto a objectiva foca em grande plano a etapa inicial de uma época decisiva com contornos de inédita internacionalização que se seguirá na história da arte portuguesa através de um dos momentos mais inesperados e brilhantes, feito de um vivo e constante diálogo com o mundo sem que, contra a norma secularmente instituída, fosse necessário sair do seu próprio país – isto é, bem entendido, de Portugal.

É provavelmente ainda muito cedo para se fazer a história dessa recepção de modo integral. Não só os materiais estão longe de se encontrarem todos descobertos, coordenados e de consulta facilitada, como a própria proximidade impede que se tracem desde já, ou se tracem com carácter exaustivo e sistematizado, as linhas gerais deste vasto “corpus”. Só a distância, e com o contributo complementar de estudos que se encontram ainda por fazer, saberá extrair a verdadeira novidade. O que se vai talvez entremostrando em vários estudos de alto nível (como o da Margarida Alves recentemente dedicado à revista *Colóquio/Artes*) que o assunto tem suscitado, mas não existe ainda.

Talvez um dos méritos deste estudo, na sua limitada condição de *case study*, seja o facto de contribuir para despertar a consciência de ser necessário um inquérito vastíssimo e demorado, que nunca se realizou em parte alguma. Certamente veremos um dia equipas de especialistas tomando a peito, dentro de um plano concertado de investigação contínua, a grande tarefa de estudar a história da crítica e dos críticos em Portugal, em obras que não terão, como esta, as inevitáveis deficiências e limitações de um trabalho individual.

Mas há possivelmente outras maneiras de inquirir. Que o nosso propósito seja um começo.

*

Para a prossecução duma missão assim foram-nos imprescindíveis múltiplos apoios e estímulos que calorosamente se agradecem. E que envolvendo primordialmente o artista, se enfatizam também em torno de alguns autores citados, assim como na imprescindível referência à generosa disponibilidade manifesta por museus, galerias e coleccionadores que nos honraram com a cedência de muitas informações até nós trazidas.

Os meus agradecimentos à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, por me ter atribuído uma bolsa de estudo, sem a qual não poderia ter-me dedicado a tempo inteiro ao trabalho de investigação; ao departamento de empréstimos da Biblioteca Nacional, pelas preciosas ajudas no difícil processo de obtenção de vários artigos não disponíveis em Portugal; ao serviço de documentação da Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian pela disponibilidade muito cordialmente prestada; a Ivo Braz, José de Oliveira, Catarina Rosendo e Marta Mestre pela partilha de inquietações que suscitaram alguns interessantes debates; à Ana Duarte Rodrigues pela gentil ajuda na revisão e tradução do *Abstract*; e a Paulo Esteireiro pelos acertados conselhos sobre metodologia científica ao nível da exposição de objectivos e delineação dos problemas enunciados.

Uma palavra de apreço muito especial a Ana Anacleto, de incansável e irrepreensível profissionalismo, cujas fontes biográficas, imagens e informações valiosíssimas esta investigação é profundamente devedora.

O maior dos agradecimentos vai para a minha Professora Margarida Acciaiuli, tanto pelos aliciantes desafios que me vem propondo ao longo dos anos, como pelo imperioso apoio – intelectual, profissional e pessoal –, sem o qual esta dissertação não teria sido possível.

Por fim, também o profundo reconhecimento pelo apoio concedido pelos meus pais, sogra e, especialmente, pela minha mulher, cuja continuada dedicação e duro sacrifício me levam a dedicar-lhe este trabalho.

PARTE I

**A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA:
OS CRÍTICOS E OS SEUS DISCURSOS**

Esta primeira parte da dissertação resulta essencialmente de uma compilação recenseada da bibliografia especificamente dedicada à obra de Julião Sarmento produzida tanto em Portugal como no estrangeiro. Pretende-se proporcionar informações e análises articuláveis e complementares no que diz respeito à história da carreira do artista em estudo. Para além da fortuna crítica, este empreendimento visa também acompanhar, a par e passo, o movimento de ascensão do artista pelos vários patamares de reconhecimento institucional e de sucesso comercial/galerístico, pelo que se optou por uma subdivisão estruturada pelas quatro décadas que definem o arco de tempo que nos ocupa – anos 70, 80, 90 e 2000 –, tomando como ponto de partida a periodização já proposta por Alexandre Melo no seu trabalho "Julião Sarmento: Uma Carreira de Artista" (in *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*. - Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999)¹.

Este propósito não se furta – antes pelo contrário – ao campo de problematização sugerido pelos enunciados e considerações que vão sendo formulados ao longo da dissertação. Procurou-se produzir conhecimento útil relativamente a dois aspectos fundamentais da situação do objecto de estudo: analisar em concreto os diferentes agentes e correspondentes efeitos que se produzem em matéria de discurso crítico²,

¹ Se o método da abordagem decenal é na maioria das vezes questionável, neste contexto estrito parece resolutamente ajustado, seguindo os passos já dados neste domínio por Alexandre Melo: "[...] levou-nos a adiantar a hipótese – positivamente acolhida pelo autor – da existência, na trajectória de Julião Sarmento, de uma correspondência entre periodização da evolução estética e a evolução dos ritmos de produção. [...] A nossa hipótese de leitura da carreira de Sarmento através do seu currículo de exposições assenta numa divisão em três fases: Portugal (1974/1981); Europa (1982/1990); Mundo/Museus (a partir de 1991)" (Melo 1999 [estudo], 161).

² Esta resenha crítica permitirá avaliar – no quadro de estudos posteriores – a capacidade e o grau de actualidade de diversas enunciados lançados no tempo em que foram emitidos, e de igual modo a coerência de determinadas atitudes críticas.

tanto nos termos do reconhecimento e da difusão, como dos atrasos e das dessintonizações.³

O nosso segundo objectivo consiste, depois de feita a análise dos discursos sobretudo de cariz apologético, laudatório ou antológico (sobre os quais se atenta patentear abordagens e perspectivas, saldando derivações e inflexões raramente assumidas), em procurar identificar e qualificar extrapolações e/ou resistências de ordens e motivações diversas, que os condicionalismos resultantes de um meio cultural semi-periférico, pequeno e por vezes até mesquinho, podem despoletar na tentativa de atingir a carreira e o bom nome de uma artista contemporâneo que nele esteja inserido. Por isso terminamos esta primeira parte com um capítulo dedicado à abordagem de três autores portugueses que, de modo variado e com motivações próprias, desconsideraram cabalmente a obra de Sarmiento do ponto de vista crítico ou historiográfico.

Esperamos que este trabalho, na sua limitada qualidade de *case study*, possa de alguma forma servir de guia de orientação útil para renovadas e necessárias investigações numa área de estudos ainda largamente em estado virgem no nosso país, tal como é a da *história da crítica e dos críticos de arte em Portugal* dos últimos decénios.⁴

³ No âmbito da história de arte contemporânea portuguesa, Julião Sarmiento seria talvez o primeiro caso a ser convocado para o estudo da relação entre o papel da crítica portuguesa e a consequente projecção da carreira de um dado artista português em termos internacionais. Essa parece ser a direcção para a qual nos aponta Bernardo Pinto de Almeida, quando, sobre a obra de Sarmiento, escreve: "Realizada em grandes formatos, a sua pintura tornou-se uma referência de combate para alguma crítica emergente na geração de 80, que deu eco mediático ao sucesso que lhe foi granjeando, por vezes sem chegar a analisar em profundidade os conteúdos programáticos da própria obra, cujo projecto evoluiu, de modo consistente e digno de atenção, até pela intencionalidade de se medir com os circuitos *mainstream* da arte internacional" (Almeida 2002 [1993], 248).

⁴ Neste domínio, veja-se os contributos recentemente realizados por Margarida Brito Alves, *A Revista Colóquio / Artes*. - Lisboa: Edições Colibri - IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH - Universidade Nova de Lisboa, 2007; e por Patrícia Esquível, "Anos 60, anos de viragem: o novo poder da crítica", in *Arte e Poder* (coord. Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia). - Lisboa, IHA / Estudos de Arte Contemporânea – UNL/FCSH, 2008, pp. 333-343.

1. Os discursos apologéticos

1.1. Anos 70

O primeiro contributo crítico especificamente dedicado à obra de Julião Sarmiento é da autoria de **Silvia Chicó**⁵. Trata-se de um breve texto intitulado “Julião Sarmiento” (Chicó 1974) que figura na brochura que acompanhou a mostra *Eleonor Cruz / Julião Sarmiento* (Galeria Texto, Lourenço Marques, Moçambique, 1974). A então jovem crítica de arte portuguesa começava por referir que “de figuração e abstracção geométrica é constituída a pintura de Julião Sarmiento, pintura que se encontra numa fase transitiva mas também inovadora”, para no final rematar da seguinte maneira:

Curioso é verificar que nos materiais definitivos como a tela se observam formas mais rígidas, enquanto no desenho se sente uma tendência para uma libertação de esquemas rigorosos, uma tendência para uma modificação de linguagem.

Modificações como estas, por vezes conduzem a inovações nas formas – a mudanças nos estilos (Chicó 1974, s/n.º p.).

⁵ Sílvia Chicó é Professora Catedrática da F.B.A.U.L., onde lecciona desde 1976. Doutorada em Ciências da Comunicação e Mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Licenciada em Pintura pela Escola Superior de Belas. Frequentou a Graduate School, College of Liberal Arts da Boston University onde cumpriu um curriculum em Arte Contemporânea. Participou em inúmeras conferências, congressos e mesas-redondas nacionais e internacionais, tendo sido igualmente comissária de várias exposições. Enquanto crítica de arte, colaborou com diversos meios de comunicação social (Jornal de Letras, Colóquio Artes, Arte Opinião, Artes e Leilões, Galeria de Arte, Via Latina, Revista do Instituto Cultural de Macau, Rádio e Televisão Portuguesas). Entre as suas publicações destacam-se *João Cutileiro* (1981), *Graça Morais* (1992), *Últimas Décadas* (1997), *Sigward Sprotte* (1997), *João Santa Rita* (com José Manuel Fernandes, 1998); *José de Guimarães* em co-autoria com José-Augusto França, Fernando Pernes, José Luís Porfírio, Fernando de Azevedo e Raquel Henriques da Silva; *Arte Portuguesa no Século XX*, em co-autoria com José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Bernardo Pinto de Almeida, Alexandre Melo, Raquel Henriques da Silva e Miguel Pérez; *Graça Morais- Terra Quente* (2001). Membro eleito do Conselho de Administração da AICA (Association Internationale des critiques d'Art), tendo exercido o cargo de presidente da secção portuguesa durante dois mandatos (1984-87 e 1995-98). Membro do Conselho Consultivo do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian por convite do Doutor José de Azeredo Perdigão, entre 1983 e 1985. Consultora do pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa entre 1998 e 2000.

Com este tipo de observações e enunciados, a autora parece deixar transparecer, em plena situação dos anos 70 (e sem nunca sequer aflorar qualquer designação próxima ou conotável com uma genealogia “pop” ou “pós-pop”), ainda uma anacrónica vontade de superação das oposições entre *abstracção* e *figuração*, que fora apanágio da pintura portuguesa dos anos 50, e a que o movimento da neo-figuração, nos anos 60, já havia dado resposta⁶.

Depois deste isolado texto, devemos começar pelo papel axial de **Ernesto Sousa** no quadro do arranque do reconhecimento crítico da obra de Sarmiento. Por três vezes o mais importante crítico e dinamizador artístico da sua geração⁷ se deteve especificamente, e com distinta propriedade⁸, sobre a obra do artista.

⁶ Bernardo Pinto da Almeida, vinte e seis anos depois, escreverá sobre este mesmo período onde se situam as pinturas comentadas por Sílvia Chicó o seguinte: “Julião Sarmiento iniciou o seu percurso há cerca de trinta anos, quando, jovem finalista de Belas-Artes de Lisboa, apresentou as suas primeiras obras em exposições colectivas. Interessado, então, por certos aspectos da *pop art*, que ganhava progressivo reconhecimento na Europa depois de Rauschenberg ter ganho o prémio da Bienal de Veneza, cedo haveria de procurar outras vias em que veio afirmar o seu projecto artístico.

Depois de uma breve fase de pintura neofigurativa, entre 1971 e 72, rapidamente enveredou para obras de carácter mais conceptual que se distribuíram por filmes, fotografia, instalações e montagens que integravam imagens e texto” (Almeida 2000 [2002], 201).

Será interessante cotejar os breves considerandos supracitados de Chicó com uma passagem de Maria Jesús Ávila produzida em 2003 sobre a conjuntura artística aqui em jogo. Referindo-se ao período geracional (1960-1968) que imediatamente antecederá as pinturas de Sarmiento exibidas em Lourenço Marques (hoje Maputo), Ávila escreve: “A II Exposição de Artes Plásticas da FCG inaugura a época, 1961. Tratou-se de uma reunião de qualidade irregular e escassa transcendência quanto a propostas, uma exposição que não teria sido mais do que um balanço ou um ponto da situação, se entre as obras expostas não estivessem as pinturas-colagens de Paula Rego e as obras de Joaquim Rodrigo. Com elas um novo paradigma abria caminho, encerrando os pressupostos estéticos da modernidade e trazendo questões inovadoras, que seriam ponto de partida ou alento para a multiplicidade de tendências que virão substituir a persistente dialéctica figuração/abstracção, que marcou a década anterior. Se bem que esta discussão fosse reactiva frequentemente nos anos sessenta por uma crítica que se manteve apegada a questões próprias dos anos cinquenta” (Ávila 2003, 13).

⁷ Para contextualizar o papel axial que a figura de Ernesto Sousa ocupa no quadro da entrada dos ventos de vanguarda internacional no contexto das artes plásticas em Portugal a partir de finais dos anos 60 do século XX, tomamos de empréstimo as palavras de María Jesús Ávila: “A novidade mais destacável será a mudança de posição crítica de Ernesto Sousa, figura controversa que, nos finais dos anos sessenta, romperá com a arte social e o cinema para encontrar na vertente conceptual e no movimento *fluxus* a tão procurada resposta à função social da arte e às relações entre arte e público. Ernesto Sousa desenvolveu uma intensa actividade crítica, defendendo e informando acerca das novas problemáticas artísticas de aquém e além-fronteiras: o conceito de obra aberta, a redefinição do estatuto do artista, a necessidade de um papel activo para o espectador, a interdisciplinaridade e a subversão e des-hierarquização dos géneros, problemáticas que o separam nitidamente da geração anterior de críticos” (Ávila 2003, 34-35).

⁸ Ernesto Sousa também referenciará em muitas outras ocasiões o trabalho de Sarmiento, embora sem uma profundidade merecedora de destaque. Em matéria de periódicos, contam-se os textos “Special on Photoworks” (*Vida Mundial*, 10-7-1975); “Fotografia no Fundão” (*Vida Mundial*, 17-7-1975); “Três ‘Exposições’ na Polónia”, (*Colóquio/Artes*, Dez. 1976); “Exposições no estrangeiro. Onze artistas de hoje”

Em 1976, na brochura daquela que viria a ser considerada para todos os efeitos a primeira mostra a *solo* de Sarmiento⁹ (*Julião Sarmento*, Galeria de Arte Moderna, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1976), depois de integrar o artista na noção aparentemente elíptica (ou até encriptada) dos "novos naturalistas", que associa à verve da *inventariação* e do *coleccionismo*, Ernesto Sousa enquadra-o numa *nova vanguarda* enquanto assunção da "«coisa mental»" em detrimento dos que "ainda hoje pedem a mão do artista" (Sousa 1976, [1-2]). Este é o fio matricial que enforma o programa ideologicamente motivado que Ernesto Sousa encetou a propósito do trabalho de Julião Sarmento, e que sintomaticamente resultará na participação do artista na exposição *Alternativa Zero*¹⁰ (Galeria de Arte Moderna, Lisboa, 1977), no ano seguinte, de que o veterano crítico foi mentor e responsável organizativo – marco mítico absolutamente axial que mantém o sentido prospectivo daquilo que o crítico e animador cultural então denominava, de maneira abrangente, de *práticas conceptualistas*.

(*Colóquio / Artes* Mar. 1978) e o artigo "Imaginar Portugal" (*Abril*, Oct. 1978). Neste contexto, cabe ainda mencionar os artigos "As Artes Plásticas em Portugal" (*Livro do Ano 1975*, Lisboa, Publicações Alfa, 1975, p. 202) e "As Artes Plásticas em Portugal" (*Livro do Ano 1976*, - Lisboa: Publicações Alfa, 1975, p. 183), e uma série de pequenas alusões em periódicos como: "Resposta (polémica) de Ernesto Sousa a Rocha de Sousa" (*Opção*, Jul. 1977); "Alternativa Zero: uma criação consciente de situações" (*Colóquio / Artes*, Mar. 1977); "Velas latinas no Tejo" (*Opção*, 8-3-1978); "Exposições no estrangeiro. Onze artistas de hoje" *Colóquio / Artes* (Mar. 1978); "Carta de Malpartida" (*Colóquio/ Artes*, Set. 1979). Contam-se ainda outros textos genéricos não alusivos ao trabalho de Sarmento, que apresentam mostras em que o artista participa, como o título "Foreword to the Triple: *Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Julião Sarmento*" publicado no catálogo *Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Julião Sarmento* (Galeria Labirynth, Lublin, 1976), ou aquele (sem título) que acompanha a *Exposição dos Artistas Portugueses Presentes na Feira Internacional de Arte de Bolonha. Quadrum Galeria de Arte. Arte Fiera 77* (Quadrum Galeria de Arte, Lisboa, 1977).

⁹ Referindo-se à primeira individual do jovem Julião Sarmento, Alexandre Melo esclarece que, "neste caso particular, este efeito de reconhecimento acabou por não existir devido às circunstâncias especiais em que ocorreu esta exposição. Sarmento, nesta altura, repartia o seu tempo entre Lisboa e África, o que explica a circunstância de esta primeira exposição ter lugar numa galeria moçambicana, a Galeria Texto, em Maputo (então Lourenço Marques) pelas circunstâncias atribuladas em torno do 25 de Abril de 1974. Sarmento, que, como também já referimos, se encontrava nesta data em Lisboa, não só não chegou a deslocar-se a Moçambique para ver a sua própria exposição como na sequência das transformações sociais e pessoais por que passou a sua vida ao longo deste ano não voltou a ter qualquer informação sobre a referida exposição.

Deste modo, em termos efectivos no que diz respeito ao meio português, a primeira exposição individual de Julião Sarmento [...] acabará por ter lugar na Galeria de Arte Moderna, na cave da Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa" (Melo 2005, 65 - apêndice, ponto III).

¹⁰ A exposição decorre entre 28 de Fevereiro e 31 de Março de 1977, no espaço da Galeria de Arte Moderna, em Belém, então dirigido por João Vieira. Para a sua realização, foi decisiva a participação da Secretaria de Estado da Cultura, possibilitada pela adesão cúmplice de Eduardo Prado Coelho, então Director-Geral da Acção Cultural, o qual lutou pela concessão dos meios financeiros adequados. Julião Sarmento e Fernando Calhau, simultaneamente funcionários da S.E.C e artistas participantes da exposição, irão contribuir igualmente para a viabilização da iniciativa, reforçando uma equipa institucional do SEC para as Artes Plásticas que contava ainda com Vítor Belém e Lisa Santos Silva.

Nesse mesmo ano, num artigo – "Três 'Exposições' na Polónia" (*Colóquio / Artes*, Dez. 1976) – dedicado à colectiva *Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Julião Sarmiento* (Lublin, Galeria Labirynt, 1976), Ernesto Sousa sublinhará a "posição pós-conceptual" de Sarmiento em resultado da instalação ali apresentada tornar evidente "uma profunda subjectividade na simples escolha do tema".

No ano seguinte, acompanhando a individual *Don Juan* (Galeria Módulo, Porto, 1977), o crítico escreve efusivamente sobre a proximidade de Sarmiento a um novo paradigma que pretende substituir a "arte de vanguarda" pela "arte-de-investigação", em que os "objectos (p. e. visuais) constituir-se-iam como ferramentas de total liberdade" (Sousa 1976, s.n.º/p.).¹¹

No contexto do decénio que por agora nos ocupa, após Ernesto Sousa, apenas um outro crítico especializado é motivo de registo. No catálogo da terceira individual de Sarmiento (*Jaula/Cage e Trabalhos Recentes*, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1978), **José Luís Porfírio** – que para J.-A. França fora a respeito da exposição *Alternativa Zero* o "mais importante comentarista da altura" (França 1997, 43) –, mediante uma série de inspirados correlatos, alicerçados em alguns nexos e articulações por si postulados – como "*CAGE=Jaula=Museu*" ou "*Museu=Prisão-de-coisas=Cage*" (Porfírio 1978, s.n.º/p.) –, parece intentar um desejo de vínculo a uma *crítica institucional*, na época um paradigma internacionalmente em voga (ainda que o termo nunca seja invocado pelo autor).

Para além dos contributos referidos, existirão apenas breves e lacónicas referências ao nome de Julião Sarmiento por parte da crítica dita "profissional" ou "especializada", em função do artista integrar colectivas recenseadas pela massa crítica dos *habitués* da revista *Colóquio/Artes*.¹² Por entre uma considerável listagem de artigos

¹¹ O autor refere-se a objectos que, opondo-se a "todos os dados", por exemplo, à "automação" da vida moderna, visam "contrariar todos os planos estabelecidos". Daí, incidindo-se sobre a obra/instalação patente na exposição – intitulada *Don Juan* –, a pergunta: "Um pássaro existe absolutamente ou só através do código de um conhecimento precário?"

¹² María Jesus Ávila dá-nos uma caracterização da formação da AICA à entrada dos anos 70: "Como colectivo, a crítica assiste em 1969 à reestruturação da secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos (AICA), mas o seu discurso e a sua composição não registam mudanças assinaláveis, à excepção da entrada de Egídio Álvaro ou Salette Tavares que se juntam aos nomes de José-Augusto França, Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, José Luís Porfírio, Francisco Bronze e Rocha de Sousa. A novidade mais destacável será a mudança de posição crítica de Ernesto Sousa [...]" (*Arte Ibérica*, Fev. 2000).

e textos de catálogos¹³, apenas um merece atenção pelo tom de validamento crítico.

¹³ Um levantamento exaustivo das exposições colectivas em que Julião Sarmento participa desde o início da década de 70, leva-nos a notar que por várias vezes alguns críticos veteranos – como Fernando Azevedo, Rui Mário Gonçalves ou Gil Teixeira Lopes – comissariam e/ou escrevem textos para (ou sobre) exposições votadas ao média da gravura que Sarmento naquela época recorrentemente integrava: Fernando Azevedo, "Gravura 1956-1976", in *20 Anos de Gravura*. (cat. exp.) - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976; Fernando Azevedo, "Gravura Portugaise Contemporaine 1910-1975 no Centro Cultural Português de Paris", in *Colóquio / Artes*, Lisboa, 2.º s., n.º 23 (Junho), p. 76 (neste artigo consagrado à celebração da "circulação internacional da gravura portuguesa", Julião Sarmento é apenas um dos nomes referidos na lista dos trinta e oito participantes da resoelectiva mostra); Gil Teixeira Lopes, "20 Anos da Gravura", *20 Anos de Gravura*. (cat. exp.) - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976; Rui Mário Gonçalves, "Incisione Portoghese Contemporanea", in *Incisione Portoghese Contemporanea* (cat. exp.). - Roma: Instituto di Sant'Antonio dei Portoghesi, 1976. Rui Mário Gonçalves, "1975-1976 Lisboa", in *Colóquio / Artes*. - Lisboa, 2.º s., n.º 29 (Outubro 1976), pp. 33-39; Fernando Azevedo, Sem título, in *Arte Portuguesa em Madrid*. - Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros / SEC / Gravura, 1978. Porém, exceptuando um caso particular, são sempre textos genéricos, dedicados exclusivamente à gravura, nunca incidindo, ou sequer referenciando, o trabalho de Sarmento em concreto. Para lá da gravura, embora funcionando aqui mais a título de curiosidade, é de sinalizar um texto da autoria de J.-A. França que figura no catálogo da exposição *Arte Portuguesa Contemporânea*. - Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros / SEC, 1976, que itinerou pelas cidades de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, genericamente à arte portuguesa do século XX, não fazendo menção a qualquer artista representado na mostra. Cabe apenas notar que a obra ali apresentada por Sarmento é constituída por foto-textos de filiação (pós-)conceptualista: *Sem Título* (1975), uma sequência de fotografias que mostra a mesma mulher vestindo vários abafos diferentes. Outro artigo publicado em periódicos é o de José-Augusto França, "A fotografia como arte. A arte como fotografia", in *Colóquio / Artes*. - Lisboa, 2.º s., n.º 42 (Setembro 1979), pp. 64-65. Mas aqui, mais uma vez, o veterano historiador não incide criticamente sobre o trabalho de Julião Sarmento.

Do conjunto de críticos vindos das gerações anteriores, Fernando Pernes, ainda que nunca se debruçando em concreto sobre o trabalho de Sarmento destes anos nos textos que escreve, na qualidade de programador do Centro de Arte Contemporânea / Museu Nacional Soares dos Reis (Porto), é aquele que, depois de Ernesto Sousa, revela-se ser o mais activo agente português em termos de selecção e exibição de trabalhos em que Sarmento faz uso do média fotográfico no quadro das propostas de "vanguarda" ou de filiação pós-conceptualista da época, tal como atestam as exposições *A Fotografia na Arte Portuguesa* (SEC / Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1977) - acompanhada por um texto da sua autoria intitulado "Fotografia e Imaginário contemporâneo" -, *A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia* (SEC / Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1979), esta última organizada em colaboração com Floris M. Neussüs; e *18 x 18 - Nova Fotografia* (SEC / Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1978). A respeito da programação dinâmica e actualizada de Fernando Pernes naquele espaço, Bernardo Pinto de Almeida sobre o mesmo refere que "deverá salientar-se o importante papel de divulgação didáctica que viria a ter, por exemplo, o Centro de Artes Contemporânea, no Museu Soares dos Reis, dirigido pelo crítico Fernando Pernes", que "promoveu, a partir do seu aparecimento em 1977 e até 1979, não somente importantes exposições temáticas ou retrospectivas de arte portuguesa, como assinaláveis mostra de arte internacional, criteriosamente apresentadas" (Almeida 2002 [1993], 213).

Em consonância com o que Bernardo Pinto de Almeida advoga, María Jesus Ávila refere o seguinte: "O Centro de Arte Moderna, criado em 1977 no Museu Nacional Soares dos Reis e dirigido até 1981 por Fernando Pernes, dinâmico e com uma programação regular e de qualidade, virá a converter-se num dos principais sustentos destas actividades de vanguarda, mas também com espaço para as retrospectivas de artistas portugueses." (*Arte Ibérica*, Fev. 2000, p. 32). Importar salientar que a terceira individual de Sarmento *Jaula/Cage e Trabalhos Recentes*. (Centro de Arte Contemporânea / Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1978) ocorre igualmente sob a chancela de Pernes, embora acompanhada por uma brochura onde figura um texto de José Luís Porfírio, que aqui recenseamos. Sarmento ainda participará em outras mostras no Centro de Arte Contemporânea / Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, tal encontra-se atestado no texto de Fernando Pernes, "Programa" in *Programa e Elenco das Obras do Acervo do Museu de Arte Moderna ou nele Integráveis* (1980).

Trata-se de um texto assinado pelo crítico de arte **Rui Mário Gonçalves** ("1975-1976 Lisboa", *Colóquio / Artes*, Out. 1976), que no seu habitual balanço anual, faz menção a uma "magnífica colectiva" ocorrida em Setembro/Outubro de 1976, na qual Julião Sarmento participa¹⁴, escrevendo assim que, "na Sociedade Nacional de Belas Artes, entre as exposições individuais mais válidas" constam "os portugueses integráveis em tendências vanguardistas, Julião Sarmento, Helena Almeida, Natividade Correia e Emília Nadal".

Na ausência de capital humano especialista ou habilitado no campo da crítica e da historiografia de arte – salvo as raríssimas excepções já mencionadas e as pontuais informações jornalísticas¹⁵ – foram então sobretudo criadores com formação em Belas-Artes e/ou até outros nomes vindos das zonas mais específicas da crítica e da prática do novo cinema experimental, que constituíram a fortuna crítica inicial da obra de Sarmento. Nesta pequena resenha crítica inicial, que a segunda metade do decénio de 70 consubstancia, verificamos que a maioria dos contributos não são tanto de críticos de arte, mas de artistas – que poderemos designar como "artistas-comentaristas-críticos" –, cineastas ou mesmo críticos de cinema. Façamo-lo por partes e com algum detalhe.

Também Eurico Gonçalves assina alguns artigos onde menciona apenas de passagem o nome de Julião Sarmento: "Exposições em Lisboa" (*Diário Popular*, 10-11-1977); "LIS'79. Exposição Internacional de Desenho" (*Diário Popular*, 8-11-1979); "As artes plásticas em 1980" (*Diário Popular*, 8-1-1981).

¹⁴ Para uma listagem das vezes que Rui Mário Gonçalves faz menção ao nome de Sarmento durante a década de 70, devemos atender, para além da referência recenciada, a outros dois artigos assinados por este autor, designadamente: "Carta de Lisboa (1)" (*Colóquio / Artes*, Jun. 1978) e "Carta de Lisboa. Panorama das galerias" (*Colóquio / Artes*, Dez. 1978). Neste último, pode ler-se ainda um considerável (para não dizer *relativo*) sinal de validação crítica: "Organizando a lista dos que são apresentados por duas, encontro alguns artistas que para mim são mais importantes. Eis essa lista, que, para além do problema da qualidade e valor relativo dos artistas, importa ficar registada: Alberto Carneiro, Angelo de Sousa, David de Almeida, Emília Nadal, Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Gil Teixeira Lopes, Helena Almeida, Irene Buarque, Jorge Pinheiro, José Conduto, Julião Sarmento, Júlio Resende, Júlio Pomar, Lourdes Castro, Manuel Baptista e Nikias Skapinakis".

¹⁵ Entre vários (a maioria não assinados) contam-se: Maria Laura Laffineur, "Exposições" (*Expresso*, 28-6-1975); Fernando Grade, "Balanço do fim de Verão e outros considerados" (*Diário de Notícias*, 4-9-1975); Garizo do Carmo, "Uma exposição: Julião Sarmento", (*Tempo*, 26-2-1976); Garizo do Carmo, "Uma exposição: Julião Sarmento. D. Juan" (*Tempo*, 12-2-1977); Margarida Botelho, "Uma tentativa de sair do 'gueto'" (*Edição Especial*, 25-2-1979); Jorge Fallorca, "Vostel & Companhia" (*Expresso*, 19-5-1979); Maria Rogado, "XI Bienal de Paris: 'uma aventura necessária'" (*Diário de Notícias*, 23-10-1980). Neste capítulo, urge reter que a crítica jornalística acompanhou de modo algo lacunar muitas das mostras colectivas e independentes em que Sarmento participa, revelando horizontes demasiado circunscritos e pouco contribuindo para uma recepção mais produtiva ou mesmo mais exigente do ponto de vista da reflexão teórica.

Para além do já referenciado Ernesto de Sousa – que também corporaliza, nas palavras do crítico cultural Augusto M. Seabra, "a referência que ocorrerá, no campo plástico, enquanto crítico e organizador, no campo cinematográfico enquanto realizador da substancialmente abortada tentativa de um 'novo cinema português', *Dom Roberto*"¹⁶ (Seabra 1995, 165-166) –, em 1975, o pintor **Eduardo Batarda**¹⁷ publica um artigo ("Exposições em Lisboa", *Sempre Fixe*, 12-7-1975) dedicado, entre outros eventos e temáticas, à colectiva *Fotografias. Jorge Costa Martins, Julião Sarmiento, José Manuel Costa Alves* (Galeria de Arte Moderna, Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1975).

Depois de sublinhar "a maior insistência com que entre nós têm aparecido trabalhos fotográficos no contexto das galerias 'de arte'", Batarda centra-se, em dedicação exclusiva feita à vez, no trabalho ali apresentado dos três artistas. Porém, Sarmiento será aquele com que Batarda gasta mais linhas. O autor justifica-o da seguinte maneira: "Não poderei dizer que os trabalhos de Julião Sarmiento tenham sido os que mais me impressionaram. Mas eram aqueles que mais pretextos davam para comentários, o que é uma razão tão boa como outra qualquer para aqui lhes dar maior 'interesse'".

¹⁶ No texto que escreve para o catálogo da mostra *Monumental 95. Mistérios de Lisboa* (Cine-Teatro Monumental / Associação Cultural Saldanha, Lisboa, 1995), depois de evidenciar a "total invisibilidade" que se abateu sobre os filmes de Luís Noronha da Costa e de Julião Sarmiento dos anos 70, sobre a figura tutelar de Ernesto Sousa, para o caso vertente, refere ainda Augusto M. Seabra que, "mas, em revisão histórica, há que enquadrar a ignorância na mais geral obscuridade a que está remetida a arte de um período, que por simplificação poderemos designar como os anos 70, e que mais concretamente é datável em Portugal por duas propostas, *Nós não estamos algures* (1969) e *Alternativa Zero* (1977). Na génese de uma e outra está o infatigável curioso e agitador que foi José Ernesto de Sousa, por si só um raro exemplo de intermediação artística ou de precursora imaginação multimidiática. Ernesto de Sousa é a referência que ocorrerá, no campo plástico, enquanto crítico e organizador, no campo cinematográfico enquanto realizador da substancialmente abortada tentativa de um 'novo cinema português', *Dom Roberto*. É caso para dizer nas revisões históricas a sua capital contribuição ficou perdido algures. É tempo para dizer que, como em Almada Negreiros ele buscou um precursor, pela 'obra' mas sobretudo pelo 'gesto' pluridisciplinar, concretamente recordamos José Ernesto como precursor das propostas transversais e multimidiáticas. [...] E é ainda o nome de José Ernesto Sousa, intermediador privilegiado, que nos ocorre quando voltamos a poder ver filmes de dois autores que dele foram em certos momentos cúmplices (e ambos participaram na *Alternativa Zero*, ou seja, aquele momento de súmula em que já não existia em concreto 'uma', unicitária, 'Alternativa'), Luís Noronha da Costa e Julião Sarmiento" (Seabra 1995, 165).

¹⁷ Eduardo Batarda nasceu em Coimbra, em 1943. Estudou na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, onde se licenciou em Pintura (1968). É pós-graduado pelo Royal College of Art, de Londres, onde permaneceu de 1971 a 1974 graças a uma bolsa concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian. Neste período o artista foi distinguido com os Prémios Sir Alan Lane e Jonh Minton. Quando regressa em 1974 começou a escrever crítica de arte para o semanário humorista *Sempre Fixe* em Novembro desse ano até Agosto do ano seguinte. Está representado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e nas colecções do Museu Nacional de Arte Moderna, bem como em colecções privadas na Europa, Reino Unido e Estados Unidos da América. Em 1986 recebe o prémio telegráfico 'Homeostética' e em 2007 foi galardoado com o Prémio EDP – o mais proeminente prémio português para um artista em actividade.

No comentário a uma das tipologias de obras ali exibidas, Bartarda não limita Sarmento ao "'folclore' da arte recente" nem às correspondências com o "pós-'warholismo'" adstrito ao uso popularizado da *polaroid*. Seguidamente colige as coordenadas que compõem a panóplia iconográfica aferida pelas fotos patentes na mostra recenseada. Tempo ainda para se deter numa obra particular a fim de tocar, de raspão, nas tónicas de um "'processo de sedução'" que alude "ao progresso do enlace."

O tom talvez menos lisonjeiro resulta subitamente redimido quando, cotejando as *polaroids* de Sarmento com o seu trabalho pictórico que já vinha de trás, Bartarda termina escrevendo que, "comparados os dois caminhos expressivos escolhidos pelo artista, o seu trabalho fotográfico de contador de histórias emerge como o menos inconsequente e, apesar de tudo, o mais actual".

Em 1978 surge uma sequência de três curtos artigos da autoria de **Leonel Moura**¹⁸ – artista plástico de orientação neo-conceptual pertencente à mesma geração de Julião Sarmento – publicados no periódico *Página Um*, onde à época vinha assinando com regularidade críticas a exposições.

O primeiro, sob o pseudónimo Laura M., é uma curta notícia ("Patrick Mohr & Sarmento", *Página Um*, 17-2-1978) dedicada à instalação *Abrigo*, que Sarmento e Patrick Mohr apresentaram no Ar.Co (Lisboa), na qual Leonel se coíbe voluntariamente da "'crítica' ao trabalho destes dois artistas" em nome do mero esclarecimento (pedagógico) da noção de "instalação".

Segue-se o título "Arte. Lisboa" (*Página Um*, 13-5-1978), agora exclusivamente a respeito da individual *Jaula/Cage*, onde a par da destrinça feita em relação à

¹⁸ No artigo "Espaços de leitura para quatro exposições" (*Diário Popular*, 6-3-1980), Cerveira Pinto refere-se a Leonel Moura como um "artista que viveu intensamente a problemática, hoje exangue, do conceptualismo; agitador vivaz no campo das artes avançadas deste país; crítico dos críticos sem crítica, Leonel Moura é, afinal, outro romântico, como Julião Sarmento, consciente de não poder sê-lo, atento à deterioração da sua imagem (que já só reflecte nua e cruamente quem se reflecte)".

A fim de situar melhor a figura de Leonel Moura nos anos que nos ocupam, de modo auxiliar usamos a breve caracterização feita por Maria Jesús Ávila sobre este artista: "Entre as presenças mais novas da década [de 70] merece referência Leonel Moura, que desenvolve problemáticas directamente herdeiras do Situacionismo e persegue, numa confluência de disciplinas, a transformação da arte num acto colectivo de intervenção, política e social, em que o artista deve abandonar o lugar cultural que ocupa para se converter em activista demolidor de ideologias, sempre em cooperação estreita com o espectador, que se integra assim, no circuito e vivência da arte" (Ávila 2003, 59).

"fotografia-fotografia"¹⁹, se sublinha, por um lado, o "rigor temático" – resultado de um "processo de análise" –, e por outro, "uma certa 'carga romântica'" associada a uma "revolta contida".

Por último, voltando a assinar Laura M, em consequência das "nítidas conotações românticas" das suas "leituras" e "instalações" já anteriormente verificadas, Moura acaba, assim, num terceiro ensejo crítico ("Julião Sarmento no Porto", *Página Um*, 26-5-1978), por filiar os últimos trabalhos de Julião Sarmento no movimento denominado de "pós-conceptualista"²⁰, a respeito do qual disserta muito abreviadamente.

Com o artigo "Friedrich in Bern: Julião Sarmento" (*Basler Zeitung*, 7-2-1979), assinado pela crítica de arte **Annemarie Monteil**, encontramos num periódico suíço – um considerável epicentro do (pós-)conceptualismo na então cena artística europeia – uma pequena crítica dedicada à exposição que a Galeria Erika + Otto Friedrich, em Berna, acolheu no ano de 1979.

Naquela que foi a primeira recensão feita, nos anos 70, a uma mostra individual de Julião Sarmento além-fronteiras e único texto escrito por um estrangeiro durante toda esse decénio sobre o seu trabalho, embora mais centrada na análise descritiva da instalação exposta – *D. Juan* –, a autora refere que o artista, mediante uma instalação fotográfica “com belas fotos de um ponto de vista visual” (“com planos de referência inovadores e meditativos”), "elevou aspectos da Arte e das Ciências Naturais ao nível do intelectual". Um eixo de indagação central para as preocupações coevas do artista é entrevisto no modo como a autora remata: "Sarmento mostra como o ambiente natural, bem como o artístico podem ser estrangulados pelo Homem".

Depois de ter comissariado a mostra *Photography as Art – Art as Photography* – trazida em 1979 a Portugal por Fernando Pernes com o título *A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia* (SEC / Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1979), onde Sarmento havia participado ao lado de artistas nacionais e

¹⁹ Nota Moura que "a fotografia não aparece pela 'beleza estática' e oportunidade social das suas formas, mas sim pelas perspectivas que abre ao nível dos conteúdos" (*Página Um*, 13-5-1978).

²⁰ Esta problematização parece reportar-se aos enunciados que Ernesto Sousa tecera anteriormente no artigo "Três 'Exposições' na Polónia" (*Colóquio/Artes*, Dez. 1976).

de estrangeiros de renome internacional²¹ – o fotógrafo conceptual, professor, curador e reputado autor sobre teoria e prática fotográfica **Floris M. Neusüss**²², publica, em 1979, um volume com um título homónimo (Neusüss 1979).

Trata-se de um significativo livro que reúne “um exemplo do trabalho de mais de cem artistas provenientes de quase todos os países europeus”, subordinado à “fotografia original” que, afecta ao “processo”, desempenha o papel de “transmissor” e de “documento”²³, contemplando assim vários géneros conotáveis com a neo-vanguada mais coeva – “Concept Art, Land Art, Process Art, Body Art, ‘Clue Tracing’, Narrative Art” – a contracorrente dos artistas puramente “interessados na fotografia” (*against the purely ‘photographically minded’ artists*).

Desse modo, no primeiro texto do volume, “Photography in the Art of the Seventies”, que Neusüss assina a meias com Renata Heyne, consta a reprodução da obra *Der Prinz von Hombourg* (1978) de Julião Sarmiento, acompanhada por um texto assinado pelo próprio artista, traduzido para o alemão e para inglês, que já havia figurado no catálogo da supracitada mostra.

No artigo “Europa 79. Arte dos anos 80 (presença portuguesa em Estugarda)” (*Diário Popular*, 18-10-1979), dedicado à participação de Julião Sarmiento e de Helena Almeida na exposição *Europa 79* (Gutenbergstrasse 62^a, Estugarda, 1979), **António**

²¹ Nesta mostra, Julião Sarmiento participa ao lado de outros nomes de relevo nacional (Fernando Calhau, Helena Almeida, Alberto Carneiro e Ângelo de Sousa) e internacional (Heribert Burkert, Renate Heyne, Karl Müller, Hartmut Neusüss, Hermann Stamm, Bernhard e Hilla Becher, Didier Bay, Christian Boltanski, Valie Export, Arnulf Rainer, Jürgen Klauke, Jochen Gerz, Barbara e Michael Leisgen, Chérif Defraoui, Nils Udo, Kazimierz Bendkowski, Michael Badura, Klaus Rinke, Timm Rautert e Ger Dekkers).

²² Floris Michael Neusüss nasceu em 1937, em Lennep, Alemanha. É professor, curador e autor sobre teoria e prática fotográfica experimental e conceptual. No domínio da criação artística, em 1954 faz a sua primeira fotografia. Em 1960 começa as suas experiências em torno do *bodyfotogramme*. Seguem-se, em 1977, as performances subordinadas à dissolução do corpo e do fotograma; em 1982, apresenta os *Fotogrammportraits*; em 1984, os “Nudogramme” e os *nachtbilder* (retratos nocturnos); e em 1989, o projecto *ULO Fotogramme*. Em 1971 torna-se professor de fotografia experimental na Academia das Artes (hoje Universidade de) Kassel. Em 1975 participa na *Documenta 5* (Kassel). Em 1979 publica *Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie* (DuMont Buchverlag). Em 1995 é laureado com o prémio Hermann Claasen.

²³ Num dos parágrafos da sua introdução feita ao volume, Neusüss define os seus critérios de selecção: “1) Trabalhos que confrontam a sociedade (seja através da auto-examinação ou auto-investigação, seja através da examinação ou crítica da sociedade); Trabalhos para os quais a ficção serve como veículo para formular averiguações/considerações (*recognitions*) ou suposições (*assumptions*); e 3) trabalhos que lidam com reflexões, críticas ou expansões sobre o *medium*” (Neusüss 1979, 8).

Cerveira Pinto²⁴ – também ele artista de verve (pós-)conceptual, companheiro geracional de Julião Sarmento e de Leonel Moura –, depois de destacar alguns dos restantes artistas convidados, refere que a representação portuguesa "é composta por dois artistas atentos às temáticas mais recentes da arte contemporânea".

De modo abreviado, a tese que estrutura o artigo assenta na asserção de que ambos, Helena Almeida e Julião Sarmento, se inserem "numa tendência onto-estética" que o autor designa por "*narcísica negativa*" – a situação em que "o narcisismo está presente lá onde é negado, sob o disfarce da sua deformação, da sua mutilação, da sua negação". Paradigma que explanaria as "dúvidas" sobre "os limites actuais da linguagem", seu esgotamento e polarização "entre os defensores duma linguagem simultaneamente objectiva e subjectiva".

O seu primeiro contributo merecedor de destaque consta no catálogo da individual *Gnait* (Galeria CAPC, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1979). Cerveira Pinto – que para além de portador de informação actualizada²⁵ nestes anos trabalhará também como artista na senda da *video art*²⁶ – parte do uso que Sarmento fazia ali da TV para inscrevê-lo na crítica coeva que o vídeo e a instalação vinham endereçando ao "universo saturado dos «media»" (Pinto 1979), a fim de tornar tangível uma alegada *incomunicabilidade* intrínseca a esse universo.

Segue-se a breve menção integrada num artigo, "Espaços de leitura para quatro exposições" (*Diário Popular*, 6-3-1980), sobre uma série de mostras de quatro artistas: José Barrias, Palolo, Julião Sarmento e Leonel Moura. Na secção dedicada à individual

²⁴ António Cerveira Pinto nasceu em Macau em 1952. Estudou Arquitectura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, Pintura com Regina Alexandre e Filosofia com Egídio Namorado. Expõe individualmente pela primeira vez em 1979 (Galeria Opinião, Lisboa). Em 1980 participa numa colectiva com Leonel Moura, Julião Sarmento, José Barrias, António Palolo (Arta, Lisboa). Fez equipa com João Vieira e Julião Sarmento na direcção da Galeria Nacional de Arte Moderna, da Secretaria de Estado da Cultura, de 1979 a 1981. Participou na representação portuguesa à Bienal de Paris de 1982. Dirigiu a Casa de Bocage (Setúbal), transformada em galeria de arte municipal, de 1982 a 1984. Em 1983, com Luís Serpa, Leonel Moura, Graça Dias, Ribeiro da Fonte e outros organizou em Lisboa a exposição *Depois do Modernismo*. Colaborou sucessivamente, entre 1979 e 1986, com os jornais *Diário Popular*, *Diário de Notícias* e *Expresso*. Será colaborador permanente do semanário *O Independente* desde 1989.

²⁵ Veja-se, à guisa de mero exemplo, a actualidade crítica do artigo "Arte video, o que é?" (*Diário Popular*, 18-9-1980) de Cerveira Pinto, escrito sobre a presença de Peggy Gale em Portugal (Galeria Nacional de Arte Moderna, 1980), conhecida crítica canadiana da arte vídeo, e sobre outras presenças significativas nesse campo específico (como Dan Graham, Antonio Muntadas, Wolf Kahlen, Vostell, etc.), e que, no dizer polémico do crítico, "têm passado despercebidas à crítica internacional ou emperrada neste país".

²⁶ Registe-se, a título de exemplo paradigmático, a mostra "Video Art", *Portuguese Video Art* (Corroboree Art Gallery, Iowa, 1981) em que Cerveira Pinto participa em conjunto com Julião Sarmento.

Rosebud (Galeria Diferença, Lisboa, 1980) de Julião Sarmento, Cerveira Pinto discorre abreviadamente sobre as tónicas do "inconfessável interdito" e do "regresso à infância", para voltar a detectar uma "problemática eminentemente romântica, de expressão narcísica negativa".

No texto seguinte, que acompanha a individual 1947 (Galerije Grada Zagreba, Zagreb, 1980), o autor fará agora alusão ao "desejo", ao "prazer" e à "atmosfera íntima", enquanto catalisadores do confronto entre a determinação irrevogável do "«espaço-tempo» enquanto conceito físico" e a *existência de um lugar* "enquanto representação concreta-subjectiva criada pelo autor" (Pinto 1980a).

Para acompanhar a presença de Samento na *XIe Biennale de Paris* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980), Cerveira Pinto apresenta um texto que foca diversos aspectos da sua obra coeva: o carácter oblíquo e difuso da "dialéctica entre o visual e o texto", a situação do sujeito-artista tomado como referente "sobre o qual o discurso feito desejo não pode senão revelar-se pela sua negação narcísica negativa", as tónicas da "estrutura narrativa" e, novamente, a problemática do "romantismo" (Pinto 1980b, 205).

Também em 1980, alguns filmes experimentais de Julião Sarmento são assinalados pelo então responsável pela Filmografia Portuguesa da Cinemateca Portuguesa, **José de Matos-Cruz**²⁷. No levantamento que este autor apresenta no livro *Anos de Abril. Cinema Português da Revolução*²⁸ (Lisboa, Instituto Português do

²⁷ José de Matos-Cruz nasceu em Mortágua, em 1947. Licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra (1973). Escreve em jornais e revistas desde os anos 60. Em ficção e poesia, publicou entre outros livros *Tempo Possível* (1967), *Cafre* (1970), *Alma de Cadáver* (1985), *A Erosão dos Lábios* (1992), *Hexólogo* (2000) e *Os EntreTantos* (2003). Em banda desenhada, fundou e dirigiu várias revistas, mantendo desde 1983 os *Quadrinhos d'A Capital*. Em cinema, destacam-se as suas monografias sobre Charles Chaplin (1981), Manoel de Oliveira (1996), António de Macedo (2000), Artur Ramos (2003) e as obras-mestras *O Cais do Olhar* (1980 e 1999), *Prontuário do Cinema Português 1896-1989* (1989), *O Cinema Português - 1896-1998* (1998) e *30 Anos Com o Cinema Português* (2002). A partir de 1986, colabora no *Diário de Notícias*. Consultor da série *História do Cinema Português* (após 1995) para Acetato/RTP. Consultor em dicionários e enciclopédias. Assessor da RTP em programação (1989-94) e produção (1998-99). Desde 2000, professor convidado da Escola Superior de Teatro e Cinema. Autor da base *Cinema Português* (2002) do Centro Virtual/Instituto Camões. Em 2003, é docente da Licenciatura em Cinema da Universidade Moderna. Na Cinemateca Portuguesa é responsável, desde 1980, pela Filmografia Portuguesa.

²⁸ Trata-se, recorrendo às palavras do autor que podemos ler na introdução do livro, de "um *esboço em memória*" que pretende assim "reunir informação útil, e servir de arrancada para uma análise [...] sobre o que se fez no âmbito do cinema após a queda do fascismo, e que parece já constituir um fenómeno específico" (Matos-Cruz 1980, 3).

Cinema, 1980), são quatro os trabalhos que, nesse domínio, aparecem catalogados – *Faces, Pernas, 123, Sombra* –, gozando cada um deles de uma brevíssima memória descritiva, com excepção de *Sombra*, relativamente à qual é reproduzida tão-somente uma passagem do livro *L'Erotisme* de George Bataille (cf. Matos-Cruz, 1980).

Referência maior é a que é feita pela poetiza e pintora de vanguarda **Ana Hatherly**²⁹, ex-professora da Escola Superior de Cinema de Lisboa e diplomada em estudos cinematográficos pela London Film School, que desde os anos 60 trabalhara em explorações na área da poesia visual, e ao longo do decénio então recentemente decorrido de 1970 havia protagonizado algumas das primeiras e mais importantes incursões do cinema experimental³⁰ em Portugal.

Num artigo que escreve para a revista parisience *CinéAction* (n.º 10-11, Primavera-Verão 1980) intitulado "Quelques cineastes venus des autres arts", a autora começa por ressaltar que se vê obrigada a alargar o termo “experimental” – enquanto “prolongamento de uma outra actividade [artística]” (e “forma de insubordinação”) – ao universo das artes plásticas, cingindo-se assim irremediavelmente aos “pintores, arquitectos e poetas” em vez de aflorar cineastas propriamente ditos. Segundo Hatherly, na base desta circunstância encontrava-se a inexistência em Portugal do “cinema experimental” enquanto “actividade coerente e organizada”.

²⁹ Ana Hatherly nasceu no Porto em 1929. Poeta, romancista, ensaísta, tradutora e pintora, iniciou a carreira literária em 1958. Tendo sido um dos principais elementos do grupo de Poesia Experimental nos anos 60 e 70, o seu trabalho está representado nas mais importantes Antologias e Histórias da Literatura Contemporânea. Licenciada em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, diplomada em estudos cinematográficos na London Film School e doutorada em Literaturas Hispânicas na Universidade de Berkeley, foi professora no Ar.Co em 1975 e 1976, e na Escola Superior de Cinema do Conservatório de Lisboa, de 1976 a 1978. É professora catedrática de Literatura Portuguesa na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, desde 1984, e presidente do Instituto de Estudos Portugueses, por ela fundado na mesma universidade.

O período do pós-25 de Abril revela-se muito criativo para a artista, que se desdobra em várias intervenções. Participa na *Alternativa Zero*, organizada em 1977 por Ernesto de Sousa, com uma instalação intitulada *Poema d'Entro*. Lembrando o trabalho de alguns artistas filiados directamente no *Nouveau Réalisme*, como Mimmo Rotella, a obra de Hatherly situa-se, no entanto, no ambiente vivido nos anos seguintes à Revolução e celebra de modo agressivo e eufórico este acontecimento.

³⁰ Hatherly havia realizado, a partir de 1972, a par de filmes educativos para o Ministério da Educação português, uma série de curtas-metragens em 16 mm e 35 mm de importância fundamental para a história do cinema experimental português. As suas obras mais conhecidas, no plano do fílmico, eram: *C.C.S.* (1974), *Música Negativa* (que regista uma performance do poeta L. M. de Melo e Castro, 1976), *Rotura* (baseada numa performance da própria Ana Hatherly, 1977), e sobretudo *Revolução* (um filme sobre os cartazes, *graffitis* e pinturas políticas que enchiam as ruas de Lisboa no período pós-25 de Abril de 1975, com o qual participou na Bienal de Veneza de 1976).

Uma primeira secção é dedicada exclusivamente a Ernesto de Sousa que, contrariamente aos outros, havia começado como cineasta profissional, ainda que não tivesse continuando de modo “convencional”, em razão da sua conhecida “actividade de operador estético e de promotor do cinema de vanguarda”.

A segunda secção do texto tem o significativo título de “Filmes e Pintores”. Um encadeamento cronológico em jeito de caracterização breve e genérica sobre o contributo de cada um dos criadores para o cinema experimental português, compreende, nos casos destacados, uma listagem das suas obras fílmicas. Desse modo, enquanto alguns são mencionados de raspão – Ângelo de Sousa, Palollo, José Carvalho, Arthur Varela e Vitor Pomar – outros merecem maior detalhe – Carlos Calvet, Luís Noronha da Costa, Lourdes Castro, E. M. Melo e Castro e a própria Hatherly.

Julião Sarmento, ao lado de Fernando Calhau (e antecedendo Silvestre Pestana), aparece no capítulo dos jovens artistas que utilizam “sobretudo a fotografia e vídeo como média principais”, citando-se do mesmo os filmes super-8 “couch, faces, sombra (1976)”.

Um aspecto merecedor de nota, que não será de todo insignificante, é o facto do artigo se fazer acompanhar apenas por duas imagens: uma apresenta um *still* de um filme da autoria da própria Hatherly, *Música Negativa* (que regista uma performance do poeta E. M. de Melo e Castro), e a outra justapõe dois *stills* do filme *Faces* de Julião Sarmento.

Figura decisiva da recepção crítica feita à obra fílmica (e videográfica) inicial de Sarmento é **João Lopes**³¹. Num artigo intitulado “A morte de Charles Foster Kane” (*Foto-Jornal*, Abr. 1980), o crítico de cinema toca em alguns eixos estruturantes do trabalho de Sarmento. São eles: a definição de instalação enquanto organização do

³¹ João Lopes nasceu nas Caldas da Rainha em 1954. Crítico de cinema desde 1973, começou a escrever no diário *República*. Posteriormente pertenceu à redacção do semanário *Expresso*, onde foi também editor da respectiva secção de cultura (1986-89). Foi um dos professores convidados do Ciclo de Estudos Contemporâneos da Fundação Serralves. É consultor da Editorial Notícias, onde já desempenhou as funções de director editorial. Actualmente trabalha no *Diário de Notícias* juntamente com Eurico de Barros, colaborando ainda nas revistas *Prémie* e *Egoísta*. Professor de Montagem da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, publicou dois livros: *Teleditadura - Diário de Um Espectador* (Ed. Quetzal, 1995) e *Poemas de Guerra* (Ed. Gótica, 2002), uma antologia poética. Co-fundou o sítio WEB Cinema 2000. Na rádio é colaborador da Antena 1. Na televisão, colabora com a SIC Notícias. É co-autor do blog Sound+Vision. Assistente de realização de Eduardo Geadá (1974) e António da Cunha Telles (1976), realizou o filme *Paisagens Intermédias*, em 2002. Colaborou no argumento de filmes de Artur Semedo e Fernando Lopes (*Lá Fora* - 2004 e *98 Octanas* - 2006).

espaço; o papel da *interdição* articulada na "relação do espectador / habitante com a pulsão de ver"; e os nexos que a palavra "Rosebud" despoleta enquanto invocação do filme *O mundo a seus pés*, de Orson Welles, enquanto tematização da impossibilidade do regresso da infância perdida.

Mais denso e especulativo é o texto "Imagem com olhos" (*Cinema à Margem. VII Encontro de Cinema em Formato Reduzido*, Cinemateca Portuguesa / Direcção Geral de Acção Cultural / Núcleo dos Cineastas Independentes, 1981) exclusivamente dedicado ao filme *Faces* de Sarmiento.

Aqui João Lopes começa por referir "a consciência súbita" de que as imagens de Sarmiento olham o espectador "e não o contrário". De seguida o autor disserta sobre a mútua sedução despoletada entre câmara e "aquilo que [ela] filma". Aborda ainda os problemas levantados no momento da passagem, da "exteriorização do próprio filme", nomeadamente o do lugar que o espectador ocupa na reversibilidade/ambiguidade existente entre os domínios privado e público. Por fim, Lopes tematiza a dialéctica, intrínseca ao próprio cinema, entre o "dito (real)" e a "dimensão imaginária" (Lopes 1981, 18-19).

Uma nota suplementar apenas para assinalar que uma reprodução do vídeo *Landscape* acompanha um outro texto da autoria de João Lopes: "A teoria e a prática. Audiovisual. A conservação das imagens em movimento" (*Nova Imagem*, Abr. 1982).

Após um longo interregno de onze anos, a presença de artistas portugueses na Bienal de Paris (1980) motiva um artigo (*Diário de Notícias*, 23-10-1980) assinado por **Edígio Álvaro**, crítico muito activo do Norte do país durante estes anos.³²

³² Em jeito de nota biográfica, citamos uma passagem do livro de Bernardo Pinto de Almeida, *Pintura Portuguesa no século XX*, dedicada à acção crítica e promotora de Egídio Álvaro em finais dos anos 70: "a partir de uma proposta de Egídio Álvaro, em Janeiro de 1975 constituía-se o Grupo Puzzle, a que aderiam João Dixo, Carlos Carreiro, Pedro Rocha, Dario Alves, Jaime Silva, Graça Morais, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho e, mais tarde, Gerardo Burmester. [...] Por estes anos também, e animados por Egídio Álvaro e pelo pintor e galerista Jaime Isidoro, são organizados uma série de Festivais Internacionais de Arte em que se assinala a presença de artistas estrangeiros: Serge III Oldenbourg, Orlan, Robert Filliou, De Filippo, Pierre Alain Hubert, Rolland Miller e Shirley Cameron [...]. Estes festivais foram também uma oportunidade para a manifestação de muitos jovens artistas portugueses, ao mesmo tempo lugar de diversificação das propostas artísticas: as *performances*, as instalações e, de um modo mais geral, um sentido da correspondência das artes que se vai estabelecer em diáspora, através destes certames.

Apesar do défice de "energia" que, na perspectiva que orienta o artigo, justificaria a "problemática do romantismo" afixada por Cerveira Pinto no catálogo da mostra, Edgídio Álvaro mesmo assim entrevê em Sarmiento uma "ultrapassagem das problemáticas da representação realista e da apropriação do espaço", o que, por conseguinte, no seu dizer outorga "um salto para o imaginário sem fronteiras nem regras".

Creemos não arriscar em demasia ao enunciarmos que se fecha neste ponto um ciclo antes da entrada de Sarmiento na vaga do "retorno à pintura" que marcará internacionalmente os anos 80.

Se ficássemos por aqui, para um possível balanço sobre esta década de 70, o primeiro aspecto a assinalar seria a constatação de um gritante défice de artigos de fundo sobre a produção do artista. Amálgama encoberta que só terá a luz adequada e merecida no nosso país – exceptuando alguns contributos pontuais (Augusto M. Seabra, em 1995, e Delfim Sardo, em 1998) – com a investigação, tomada aqui na verdadeira acepção da palavra, que o catálogo da exposição antológica *Julião Sarmiento. Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003) consubstancia – marco incontornável que a seu tempo devidamente nos debruçaremos.

Egídio Álvaro foi também o principal responsável pela edição de uma revista de vida efémera – a *Revista de Artes Plásticas* – cuja importância no contexto cultural desta época é inegável" (Almeida 2002 [1993], 212-213).

1.2. Anos 80

Se, nos anos 70, a atenção prestada à obra de Julião Sarmento por parte da crítica portuguesa é ainda significativamente pontual e esparsa – e em muitos casos deve ser problematizada, sobretudo no que diz respeito à incapacidade em se estabelecer um confronto necessário entre as propostas do artista e a arte coeva internacional –, na década de 80, o aspecto mais relevante a assinalar no que concerne à recepção crítica prende-se com uma aceleração exponencial sentida principalmente a partir de 1984, efeito de uma escalada galopante após o seu nome ter ascendido a um nível de reconhecimento máximo europeu, sem precedentes na história de arte contemporânea portuguesa, sobretudo devido à sua participação na *Documenta 7* (Kassel, 1982).

Para esta ascensão contribuiriam em muito as exposições regulares, tanto individuais como colectivas, que Julião Sarmento começa a apresentar no estrangeiro, e que prepararam assim o terreno para a fase seguinte de difusão europeia do seu trabalho. De entre as colectivas destacam-se *Text-Foto-Geschichten* (Heidelberg e Bona, 1979) ou *Europa 79* (Stuttgart, 1979)³³. Enquanto que do conjunto das individuais cabe registar *Reading Pieces* (Galerie Erika + Otto Friedrich, Bern, 1979) e *1947* (Studio GSU, Galerije Grada Zagreba, Zagreb, 1980). Merecem ainda referência as presenças na *XI Bienal de Paris* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980) e na exposição '*Gott oder geissel? Erotik in der kunst heute*' (Munique e Tilburg, Bona, 1981/1982).³⁴

³³ "Na primeira, entre 20 artistas, destacam-se nomes como os de John Baldessari, Christian Boltanski, Victor Burgin, Jochen Gerz, Duane Michals ou William Wegman. Na 'Europa 79', uma exposição que se apresentava como panorama prospectivo da arte europeia, para além de Sarmento e Helena Almeida refiram-se, entre muitos outros, Tony Cragg, Isa Genzken, Gerhard Merz, Reinhard Mucha, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Boyd Webb, Jean-Pierre Bertrand, Bertrand Lavier ou David Weiss" (Melo 1999 [estudo], 164).

³⁴ Tal como assevera Alexandre Melo, "este conjunto de exposições colectivas internacionais de primeiro plano em que [...] se antecipava o protagonismo de muitos nomes que viriam a registar uma circulação máxima na década seguinte, culminou em 1982 com a presença na 7.^a edição da Documenta, a mais importante exposição internacional regular de arte contemporânea, que se realiza de cinco em cinco anos em Kassel na Alemanha" (Melo 1999 [estudo], 164).

Seguiu-se então a *Documenta 7*, organizada por **Rudi Fuchs**, onde Julião Sarmento fez o seu primeiro aparecimento com reconhecimento internacional enquanto pintor. Ocasão em que a “New Wild” (Novos Selvagens) da Alemanha e os três grandes Cs da transvanguarda italiana – Sandro Chia, Enzo Cucchi e Francesco Clemente – foram também apresentados a um vasto público pela primeira vez (cf. Gassner 1997, 52). Porém, este marco de distinta visibilidade não teve o impacto eventualmente esperado (ou imediatamente merecido) em Portugal³⁵ por parte tanto das principais figuras da crítica portuguesa como das instituições nacionais.³⁶

Se em matéria de mostras Sarmento é uma das referências incontornáveis – sobretudo depois das individuais em espaços alternativos³⁷ dirigidos por Cerveira Pinto (*Pinturas em Papel*, Arta, Lisboa, 1982, e *Pinturas 1981/82*, Casa de Bocage, Setúbal, 1982), da exposição na Quadrum (Lisboa, 1983), da colectiva *Atitudes Litorais* (Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1984), do novo *élan* que a sua carreira vai conhecer na sequência da exposição colectiva *Depois do modernismo* (Lisboa, SNBA, 1983) e das cinco individuais, entre 1984 e 1991, na Galeria Cómicos, – do ponto de vista da imprensa da especialidade a reacção é praticamente nula no nosso país, salvo um nicho muito particular.

A primeira vez em que um artista português participa numa *Documenta* corporaliza um *acontecimento* apenas lamentavelmente celebrado por dois ou três nomes, todos eles artistas (não votados em dedicação exclusiva à actividade crítica), mas que no entanto integram o conjunto da massa crítica "em reconhecida relação com

³⁵ A nível nacional, depois de várias exposições em espaços alternativos (1982), e da exposição na Quadrum, (1983), a sua carreira vai conhecer apenas um novo *élan* na sequência da exposição colectiva *Depois do modernismo* (Lisboa, SNBA, Janeiro 1983) e das cinco individuais, entre 1984 e 1991, na Galeria Cómicos na colectiva *Atitudes Litorais* e os debates relacionados (Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1984), comissariados por José Miranda Justo, surgiram como a mais lúcida reflexão sobre um tempo de cruzamentos de valores (Bravo, Lapa, Sarmento, Calapez, Gäetan, Palolo, etc.).

³⁶ "Através de uma trabalho pessoal [...] de comunicação e divulgação internacional, [Sarmento] procurou por todos os meios encontrar instâncias exteriores de legitimação – reconhecimento e validação – do seu trabalho, não usufruindo, durante quase vinte anos de carreira, de qualquer reconhecimento significativo da sua obra por parte de instituições portuguesas" (Melo 1999 [estudo], 186).

³⁷ Enquanto no domínio das mostragens colectivas se assinalaa a *Alternativa. II Festival Internacional de Arte Viva. Esquiss'Art Mostra Internacional de Esquisso / Projecto para a Performance, Instalação, Arte Vídeo* (Almada, 22 a 31 de Julho de 1982) e a *Exposição-Venda de Gravura Contemporânea Portuguesa* (Cascais, Espaço TEC, 23 de Abril a 1 de Maio).

a actualidade"³⁸ na óptica de João Pinharanda (Pinharanda 1995, 617). Referimo-nos aqui designadamente a António Cerveira Pinto, Leonel Moura e José Barrias, representantes activos perfilados na geração de 70 que integrou a histórica *Alternativa Zero* (exceptuando o caso particular de José Barrias), e que pretende agora superar o seu recente passado pós-conceptualista³⁹. Intento de que a sua participação na exposição *Depois do Modernismo* (SNBA, Lisboa, 1983) é também um corolário sintomático⁴⁰,

³⁸ Para João Pinharanda, os críticos "em reconhecida relação com a actualidade" que na década de 80 "acolhem uma quantidade de informação inusual sobre as actividades artísticas" são: Leonel Moura, Cerveira Pinto, Alexandre Pomar, Bernardo Pinto de Almeida, Alexandre Melo, João Pinharanda, Eduardo Paz Barroso e António Rodrigues" (Pinharanda 1995, 617).

³⁹ Leonel Moura e Cerveira Pinto (núcleo de camaradagem geracional anteriormente encabeçado por Ernesto Sousa, extensível a Barrias e a que Sarmento pertence), são considerados, por João Pinharanda, com artistas 'de transição', na medida em que corporalizam, na tentativa de ultimar uma passagem/actualização na exacta situação conjuntural dos anos 80, "cruzamentos constantes entre as práticas do pós-conceptualismo dos anos 70 e as novas realidades" (Pinharanda 1995, 618).

"Há, nos artistas mais significativos da década, cruzamentos constantes entre as práticas do pós-conceptualismo dos anos 70 e as novas realidades: não há assim uma atitude de exclusão mas uma passagem e conveniência que pode ir até à manutenção de acção e terrenos comuns (críticos ou comerciais) de afirmação entre artistas formal e programaticamente afastados. Este hibridismo é determinado pelas referências internacionais dos mais jovens (adquiridas à revelia do ensino de Belas Artes e do panorama editorial nacional) e, evidentemente, pelos artistas referidos 'de transição', vindos, como vimos, do pós-conceptualismo. Os numerosos equívocos de selecção da exposição *Depois do Modernismo* derivam dessa realidade, mas foi a partir dela que, de facto, se lançou (e popularizou) o conceito e o debate do 'pós-moderno' na sociedade portuguesa e se tornaram dominantes as referências à *transvanguada*, à *bad painting*, ao novo-expressionismo, ao 'regresso à pintura' (Pinharanda 1995, 618).

⁴⁰ Para tornar intelegível a mudança de paradigma que ocorre entre a exposição *Alternativa Zero* (1977) e a exposição *Depois do Modernismo* (1983), será útil articular (e comparar) alguns posicionamentos e depoimentos de autores e actores diversos, a respeito do papel que cada um representa no contexto desse momento chave da história de arte portuguesa. Nesse sentido, nota João Pinharanda que, "os anos 80 iniciam-se publicamente em torno das iniciativas *Depois do Modernismo* (Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1983) [...] que lançou entre nós o debate público do pós-modernismo. A iniciativa reuniu nomes de muitas origens, sendo significativo que a base dos participantes transitasse da *Alternativa Zero* (Leonel Moura, Cerveira Pinto, Palolo, Ângelo de Sousa, Julião Sarmento, etc.) e quase não incorporasse nomes da nova geração (se exceptuarmos Pedro Calapez). [...] O grupo mais velho tornara-se consciente da falta de dimensão e projecção internacional do panorama recenseado na *Alternativa Zero*; e também dos sinais internacionais de mudança. Os mais novos fazem a sua formação cívica em acções políticas de cariz esquerdista; mas o desencanto das perspectivas revolucionárias desviou-se para opções de intervenção artística" (Pinharanda 1995, 615).

Dez anos após ter co-comissariado uma mostra retrospectiva feita para comemorar os vinte anos da emblemática *Alternativa Zero*, numa mesa-redonda dedicada aos anos 80 portugueses, refere João Fernandes que, "quando a 'Alternativa Zero' aconteceu, foi paradoxalmente uma exposição anacrónica. Uma exposição que tentou ser a mais contemporânea possível em relação 'ao lá fora', mas que surgiu tarde em relação ao estrangeiro. A 'Alternativa Zero' surgiu como uma versão portuguesa ao modelo de Harald Szeemann, a 'Documenta' de Kassel de 72, numa altura em que esse modelo estava a estilizar-se e a afastar-se das práticas artísticas internacionais, nomeadamente com a academização. [...] 'Depois do Modernismo' foi uma exposição contraditória, na medida em que ainda apresentou uma série de artistas dos anos 60 – uma espécie de 'motores' da década, como Álvaro Lapa e Ângelo de Sousa. Foi uma exposição que, indo buscar artistas aos anos 60 e apresentando-os juntamente com uma nova geração de artistas, apagou um pouco o hiato do Portugal revolucionário com as suas contradições e anacronismos, dos quais a 'Alternativa Zero' terá sido um" (Fernandes 2007, 101).

Num recente depoimento sobre a entrada da arte portuguesa na nova dinâmica dos anos oitenta, refere Cerveira Pinto, por seu turno, que: "o grupo dos anos 80 de Lisboa, que é o meu grupo – o Grupo

por ter lançado "entre nós o debate público do pós-modernismo" (Pinharanda 1995, 615).

A abordagem crítica à obra de Julião Sarmento em Portugal na década de 80 começa assim parca e paulatinamente, mediante alguns pequenos textos, fruto de ligações a companheiros de geração fundadas em afinidades electivas, ou enquadradas em cadeias de camaradagem que caracterizavam as lógicas de filiação (e legitimação) destes anos, por vezes até pautadas por laços de amizade confessa⁴¹. Nomes que se tornam militantes de um anseio comum de projecção internacional e de procura de validamento crítico mais actualizado, que os leva muitas vezes a corporalizar uma espécie de movimento alternativo⁴² e conspirativo que se auto-apelida de Grupo de Belém⁴³, operando a contra-corrente das resistências (e bloqueios) que pautavam as

de Belém –, procurou ter uma visão estratégica; por isso vinhamos de combóio ao Porto, ou de carro (o Fiat 127 do Julião Sarmento) e telefonávamos ao Ângelo de Sousa, ao Alberto Carneiro, porque nós precisávamos de uma filiação histórica. De alguma maneira, nós queríamos encontrar os valores na arte portuguesa próxima com aquele grau de elitismo, aquele grau de qualidade, aquele grau de valor cognitivo, estético, que permitisse dizer: "estas são as nossas ligações à cultura portuguesa" (Pinto 2007, 104).

⁴¹ No texto que acompanha uma exposição individual de Sarmento – *Pinturas em Papel* (Arta, Lisboa, 1982) –, José Barrias confessa abertamente que escreve sob os auspícios da "amizade" que fundamenta uma "participação naturalmente crítica": "Responder a um amigo é situar-se na própria dimensão da amizade [...] Mas o trabalho de um amigo não deve ser necessariamente olhado [...] com um sentimento de adesão acrítica: ele deve ser olhado com o sentimento de uma participação 'naturalmente crítica'" (Barrias, 1982).

⁴² Caracterizando o contexto que abaliza a crítica de arte especializada da década de 80 em Portugal, João Pinharanda nota que, "se internamente, os artistas alcançaram sucesso com uma facilidade considerada inédita é, em certa medida, devido à acção de órgãos de comunicação social desejosos de servir novos temas a um público desperto para outros valores. Mas mantém-se a ausência de uma imprensa especializada acertada com as mudanças da contemporaneidade. A *Colóquio-Artes* alheia-se deliberadamente do movimento da época. Em contrapartida vários órgãos de informação geral (*Diário de Notícias*, no início da década, e *Expresso*) ou cultural (*J. L.*) acolhem uma quantidade de informação inusual sobre as actividades artísticas fornecidas por críticos em reconhecida relação com a actualidade (Leonel Moura e Cerveira Pinto ou Alexandre Pomar, Bernardo Pinto de Almeida, Alexandre Melo, João Pinharanda, Eduardo Paz Barroso e António Rodrigues). Inicia-se uma nova fase de debates por ocasião da MARCA-Madeira (1987) ou organizados nas duas edições do Fórum das Artes (Lisboa, 1987 e 1988), embora nunca alargados à totalidade do mundo artístico por falta de articulação entre os diferentes grupos de interesses e não disponibilização dos órgãos de classe" (Pinharanda 1995, 617).

Talvez em resposta às acusações de alheamento feitas sobre a revista *Colóquio-Artes*, escreve Rui Mário Gonçalves sobre os anos 80 portugueses que, "o mercado da arte moderna reactivava-se. Aumentava o número de galerias. Os jornais abriam de novo as suas páginas à colaboração dos críticos, mas davam prioridade ao mero jornalismo e à publicidade, em prejuízo da veiculação da reflexão estética ou sociológica" (Gonçalves 1986b, 164).

⁴³ Num depoimento recente, esclarece Cerveira Pinto que, "esse grupo era na altura chamado Grupo de Belém e reunia um conjunto muito estrito de pessoas, incluindo o Ernesto Sousa, o Julião Sarmento, o Leonel Moura, eu, depois ocasionalmente outros artistas como o Zé Carvalho e, mais tarde, a Helena Almeida, sempre numa posição mais cautelosa, menos participativa. [...] eu, o Julião, o Leonel compúnhamos o trio conspirador permanente, depois havia mais pessoas – isto antes de aparecer o [Alexandre] Melo" (Pinto 2007, 99 e 104).

figuras dominantes ligadas à revista *Colóquio/Artes*⁴⁴ – publicação que ainda definia nestes anos a crítica portuguesa instalada de "referência", mas algo reaccionária e alheada da nova realidade⁴⁵.

Porém, devemos notar que mesmo para lá da continuada indiferença verificada da parte dos veteranos críticos vinculados à *Colóquio-Artes* durante a década de 80, entre a nova geração de críticos "em reconhecida relação com a actualidade" (Pinharanda 1995, 617), verifica-se igualmente o silêncio de outros nomes proeminentes da nova geração de críticos, como **Bernardo Pinto de Almeida** (será apenas em 1988 que referenciará pela primeira vez o nome de Sarmento), **Alexandre Pomar** (só em finais da década de 80 é que começa pontualmente a escrever notícias e algumas notas críticas sobre a obra de Sarmento), **Eduardo Paz Barroso** (só em 1988 escreverá pela primeira vez um artigo exclusivamente lhe dedicado) e **António Rodrigues** (ao que sabemos, nunca redigiu uma única linha sobre o seu trabalho).

⁴⁴ Num artigo intitulado "Espaços de leitura para quatro exposições" (*Diário Popular*, 6-3-1980), dedicada a uma série de exposições – de Palolo, José Barrias, Julião Sarmento e Leonel Moura –, na breve caracterização conjuntural que esboça sobre a cena artística portuguesa de final dos anos 70, Cerveira Pinto, depois de enumerar uma série de nomes portugueses relativamente ao que considera ser no capítulo da produção artística portuguesa activa "de inegável qualidade" – Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, Helena Almeida, António Sena, Palolo, Ernesto Sousa, Fernando Calhau, Leonel Moura, Julião Sarmento, José Barrias, Jwov Basto, Gaëtan, Joana Rosa, José de Carvalho, José Conduto, etc. –, escreve que, "já no que diz respeito ao campo da análise da arte o panorama é cinzento: os críticos da geração de Francastel parecem irremediavelmente do seu tempo; a reflexão analítica dos nossos artistas, falo dos melhores e mais jovens, é diminuta e a que se vai fazendo procura ainda um terreno de expressão propício".

⁴⁵ Abordando especificamente o período referente aos anos 80 em Portugal, João Pinharanda escreve que, "as diferentes instituições relacionadas com a actividade artística, cuja direcção passara desde os anos 50-60 a pertencer às gerações 'modernas' (e neles se reforçara após a democratização) não vêm [*sic.*] renovados nem os seus quadros nem o modo de entendimento das novas realidades. A SNBA (Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa), a AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte - secção portuguesa) e os departamentos artísticos da Fundação Calouste Gulbenkian (para além das Escolas de Ensino e artístico ou da revista *Colóquio Artes*, edição da FCG) praticam políticas sistemáticas de reacção perante essas alterações que apenas tardia e isoladamente irão integrando. Há tentativas de tomada desse poder institucional (falhadas) por parte dos artistas marginalizados ou de constituição alternativa de locais de exposição e órgãos de classe (Cooperativa Diferença, Lisboa, à qual se encontra ligado Ernesto Sousa), escolas (AR.CO, Lisboa, já de 1973) ou revistas (*Arte Opinião*, Lisboa). Numa sala da SNBA (aberta aos sócios) realizam-se, no entanto, importante exposição de início de carreira.

A marca simbólica de ruptura surge, a nível nacional, a partir de uma acção global (artes plásticas e arquitectura, moda, dança, música, debates) intitulada 'Depois do modernismo' (1983), precisamente realizada na SNBA. A iniciativa reúne nomes de muitas origens sendo significativo que a base dos promotores sejam artistas da 'Alternativa Zero'. Mas foi a partir daqui que, de facto, se lançou (e simultaneamente se popularizou) o conceito e o debate do 'pós-moderno' em Portugal – e que se tomaram dominantes, nas produções artísticas, as referências à 'transvanguarda', à 'bad painting', ao novo expressionismo, ao 'regresso à pintura'. Nesta sequência a exposição 'Atitudes Litorais' (Lisboa, 1984), comissariada por José Miranda Justo, surgiu como a mais lúcida reflexão sobre um tempo de cruzamentos de valores (expondo: Bravo, Lapa, Sarmento, Calapez, Gaëtan, etc.)" (Pinharanda 2005, 267-268).

Outros críticos, mesmo "atravessando já toda a década de 80" (Pinharanda 1995, 636), também não acompanharam, seja pontualmente seja a par e passo, o trabalho coetâneo de Sarmiento. Referimo-nos a figuras como **Sílvia Chicó** (apesar de inaugurar em 1974 a fortuna crítica de Sarmiento com um texto produzido para uma pequena colectiva em Lourenço Marques, nunca mais se ocupará da obra de Sarmiento), **Cristina Tavares**, **Emídio Rosa de Oliveira** (só em 1988 é que lhe dedica um artigo sobre uma individual), **João Miguel Fernandes Jorge** (só em 1991 é que inicia uma sequência de artigos dedicados a individuais do artista) e **Filomena Molder** (só em 1993 é que se inscreve pela primeira vez na bibliografia específica do artista).

Será então **António Cerveira Pinto** – comentarista crítico em início de carreira, mas também, como se referiu, artista de filiação conceptual e companheiro de geração de Sarmiento, tendo inclusive com ele exposto colectivamente por diversas vezes⁴⁶ e ainda colaborado com a direcção da Galeria Nacional de Arte Moderna, da Secretaria de Estado da Cultura, na transição da década de 70 para a década de 80 – que, em matéria de fortuna crítica, assumirá um papel de relevo no início dos anos 80, ao substituir Ernesto Sousa no papel de "autor eleito" para defender crítica e teoricamente⁴⁷ o trabalho de Sarmiento em algumas mostras individuais (e colectivas) de destacada importância, ocorridas tanto em Portugal como no estrangeiro.

Depois dos contributos já aqui recenseados que, na viragem da década, são produzidos no âmbito de uma sequência de importantes mostras ainda integradas no momento "pós-conceptual" de Julião Sarmiento – *Gnait* (Galeria CAPC, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 1979), *Rosebud* (Galeria Diferença, Lisboa, 1980), *1947* (Galerije Grada Zagreba, Zagreb, 1980) e a participação na *XIe Biennale de Paris* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980) –, um outro texto publicado em

⁴⁶ Entre as várias exposições em que Cerveira Pinto e Julião Sarmiento expõem em conjunto, contam-se: *SACOM 2* (Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres, 1979), *Leonel Moura, Julião Sarmiento, José Barrias, António Palolo* (Arta, Lisboa, 1980), *Homenagem a José Conduto* (Galeria Diferença, 1980), *Portuguese Video Art* (Corroboree Art Gallery, Iowa, 1981), *Jwov Basto, Cerveira Pinto, Julião Sarmiento, Leonel Moura* (Cooperativa Árvore, Porto, 1981) e *Depois do Modernismo* (SNBA, Lisboa, 1983).

⁴⁷ Caracterizando informalmente o papel que Cerveira Pinto detém no quadro da nova crítica surgida no início dos anos 80, Pedro Proença – um dos pintores emergentes que iria marcar a nova geração artística portuguesa desse decénio – refere-se ao crítico como "'marginal' com algum peso institucional", "teórico de cena" e "gestor de recursos políticos", o "único artista que teoriza a situação 'lucidamente'" (in atopologias.blogspot.com/mea-culpa-de-cerveira.html).

catálogo⁴⁸, com a assinatura de Cerveira Pinto (agora abordando a pintura), acompanha a exposição *Julião Sarmiento. "Pinturas 1981-1982"* na Casa de Bocage (Setúbal, 1982) – instituição considerada "alternativa" que o próprio Cerveira Pinto dirige com uma programação de exposições de artistas emergentes dos anos 80.

Com o título de "Os prazeres de alcamé" – e parecendo usufruir já das ideias que Annelie Pohlen enunciara no ano anterior aquando da mostra '*Gott oder geissel? Erotik in der kunst heute*' (Munique e Tilburg, Bona, 1981/1982) –, o autor desenvolve a ideia de "cultura como estratégia erótica (não disfarçada)", em que a "obsessão" (ou uma "espécie de comportamento patológico") é encarada como "positividade". Ao mesmo tempo, Cerveira Pinto codifica a recente "reintrodução da pintura" de Sarmiento como "uma recuperação e uma afirmação do valor da subjectividade", isto é, como instância que não "cabe [...] nos quadros de entendimento racional" (Pinto 1982).

A última contribuição de recorte apologético que Cerveira Pinto presta à fortuna crítica de Julião Sarmiento será a entrevista intitulada "Interview With Cerveira Pinto" que figura no catálogo da importante exposição *Terrae motus I* (Fondazione Amelio - Electa, Nápoles, 1984).

Publicado durante a *Exposição de Trabalhos de Julião Sarmiento* (Casa de Bocage/Galeria Municipal de Artes Visuais, Setúbal, 1982) acima afluída, **João Lopes** assina um artigo intitulado "Presente e Primitivo" (*Diário de Notícias*, 20-4-1982) para cobrir a respectiva mostra.

Depois de destacar a literalidade da "superfície" e a precariedade do suporte pictórico, o crítico de cinema entrevê uma "certa regressão lúdica" que se articula com um "certo amor do primitivo e do familiar". Considerações que fazem entrever uma subterrânea evocação da linha neo-expressionista emergente, então largamente em voga na Europa.

⁴⁸ Conta-se ainda um texto, intitulado "O Lugar da Arte", da autoria de Cerveira Pinto que consta no catálogo da mostra *Jwow Basto, Cerveira Pinto, Julião Sarmiento, Leonel Moura* (Cooperativa Árvore, Porto, 1981), mas que não faz referência directa nem ao trabalho de Julião Sarmiento nem à peça que o mesmo exhibe nessa ocasião. Cerveira Pinto ainda comissariará a exposição *Litoral* (Palacio Municipal de Exposiciones Kiosko Alfonso La Coruña, Galiza, 1986), "onde – recorrendo às palavras de Bernardo Pinto de Almeida – em simultaneidade involuntária se assiste à presença comum de muitos dos artistas. Entre estes, Croft, Manuel Rosa, Sarmiento, Cabrita Reis, etc." (Almeida 2002 [1993], 214).

A crítica de arte e ex-directora do Bonner Kunstverein (Alemanha), **Annelie Pohlen**, apresenta um notável texto intitulado "Got oder Geissel? Eine Frage ohne Antwort" (*Kunstforum International* ["Erotik in der Kunst heute"], n.º 46, 4/1981, Köln) escrito a propósito da mostra '*Gott oder geissel? Erotik in der kunst heute*' (Munique, Tilburg, Bona, 1981/1982).

É enquanto "rebelde contra a ordem social" que a figura de Eros serve de signo a Pohlen para enquadrar Julião Sarmiento numa selecta colectiva⁴⁹ que reúne artistas de renome internacional – Milan Kunc, Günter Brus, Astrid Klein, Brus, Ida Appelbroog, Charly Banana, Günter Brus, Astrid Klein, Ilona e Wolfgang Weber, Urs Lüthi, Jürgen Klauke, Alex Silber, Luciano Castelli e Salomé, Natalia LL, Annette Messenger, Dorit Edler, Katharina Sieverding, Frederike Pezold, Marianne Eigenheer, Ammann, Claude Sandoz, Sandro Chia, Francesco Clemente.

Mostra profundamente premente enquanto "prisma ilustrativo" dos então recentemente terminados anos 70, mas que ainda patrocina de modo deliberado alguns dos "aspectos actuais do Erótico" enquanto veículo de "esperança na mudança da sociedade implícita no auto-desvelamento do indivíduo". Ímpeto programático e *utópico* (senão mesmo visionário), mas que, tal como afirma a autora, contrastava já na época "com os trabalhos de artistas mais jovens" (Pohlen 1981, 96 e 113).

Criticamente, Julião Sarmiento é colocado ao lado de Duane Michals, em nome de um "aspecto lúdico" que se opõe a um "Eros marcado pelas feridas do consumo e da violência nos trabalhos de Ida Appelbroog, Günter Brus, Charly Banana, Astrid Klein, Ilona e Wolfgang Weber". Tal como no trabalho de Michals, em Sarmiento é vista "uma interdependência específica, que se abstrai completamente do mundo sensível através de invenções míticas", cujas raízes se encontram "nos arquétipos do repertório pictórico da humanidade". Pohlen vai ainda mais longe: detecta "uma força primitiva animalo-erótica", cujo sonho se alimenta da "ânsia primordial de reconciliar e reanimar a psique com a violência da força motriz".

Em suma, com este tipo de enquadramento o trabalho de Julião adquire uma componente decisivamente *actual*, comprometida com a verve transformadora apenas aos auspícios da liberdade sexual – por conseguinte convocadora das "energias eróticas

⁴⁹ Annelie Pohlen, "*Gott Oder Geissel? Eine Frage ohne Antwort*" (*Kunstforum International* ["*Erotik in der Kunst Heute*"], n.º 46, 4/1981).

libertadoras da norma social", para tomar de empréstimo as palavras de Annelie Pohlen para caracterizar genericamente a mostra –, consubstanciando uma dimensão estranhamente pouco ou nada afluída pela crítica, e que se manterá negligenciada até pelo menos o contributo de Tereza Macrí, surgido apenas em finais da década de 90.

No ano de 1982, Sarmiento continua a ser alvo de atenção crítica na Alemanha, ainda que referente a etapas diferentes do seu trabalho. Contributo que nos permite perceber e sistematizar algumas das premissas de fundo que estão no cerne da incursão de Julião Sarmiento pelo suporte fotográfico desde 1967 (mais precisamente desde 1974, quando abandona programaticamente a pintura) é o texto de **Rolf H. Krauss** – prestigiado autor alemão especializado em estudos sobre fotografia – que consta no catálogo da colectiva *Kunst mit Photographie: die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss* (Frölich & Kaufmann, Berlin, 1982), com o título de “Julião Sarmiento” (Krauss 1982, 182-183).

Aqui o trabalho do artista é estruturado mediante três campos de interesse nucleares. Primeiro, citando as próprias palavras do artista, Krauss dá-nos conta que o uso do *medium* fotográfico serve a Sarmiento para a “materialização visível de uma realidade oculta”, funcionando como “palco ideal no qual se pode exprimir a fantasia até aos seus limites mais extremos”, e onde “uma estrutura narrativa [...] previamente escolhida” é declarada.

Em segundo lugar, depois de notar numa equivalência entre imagem e texto em termos de “importância visual”, seguidamente o autor aponta para uma “investigação teórica das bases e da conjugação de diferentes meios”, isto é, para a articulação entre dois “alfabetos distintos”, que são a língua e a imagem.

Em terceiro e último lugar, Krauss cita o gosto do artista pelo “romântico e pelo fantástico como fonte de imaginação”, a fim de enfatizar o intento de Sarmiento em despertar “a nossa fantasia” com o propósito de “contrapor a imaginação do artista à nossa própria”. Ou seja, centrando-se num trabalho concreto, *Cave*, adivinha-se uma subtil convocação da verve pós-estruturalista enquanto apologia da activação do espectador, mediante a *abertura do sentido* que advém, naquela obra, da tradução de um texto datado de elocução arcaica, assim como do seu carácter fragmentado e de um vasto uso de imagens não codificadas.

No mesmo ano, em Berna, Suíça, um eco de relevo merece registro. Num artigo centrado na pintura mais recente de Sarmiento, da autoria do proeminente académico e linguista suíço **Urs Dürmüller**, com título "'Ich male, Wie es gerade kommt' Julio Sarmiento in der Berner Galerie Friedrich" (*Berner Zeitung*, 17-2-1982), serão referenciadas algumas das coordenadas que parecem retrospectivamente mapear grande parte dos discursos tecidos ao longo da década.

Ao mesmo tempo que Julião Sarmiento vinha se tornando cada vez mais num alvo de atenção da parte dos olhos da crítica internacional, poucas vozes portuguesas galvanizam tal patamar de visibilidade granjeado.

Uma delas é **José Barrias**⁵⁰. No texto que acompanha a exposição individual *Pinturas em Papel* (Arta, Lisboa, 1982), o artista define Sarmiento como alguém que "gosta freneticamente de consumir a moda prevalente, um certo 'vento de fora'". Para Barrias, num momento pautado por "vanguardas que não há", a via do "retorno à pintura" serviria a Sarmiento para operar contra as "novas academias" que entretanto "se instalaram" (Barrias 1982, [1-2]).

O artigo "Documenta 7. Julião Sarmiento, um português entre os melhores" (*Mais*, 13-8-1982) de **Leonel Moura**⁵¹, para além de assinalar a viragem de Sarmiento das linguagens conceptualistas para um "contexto expressivo, mais íntimo e subjectivo", é escrito sobretudo para enaltecer a presença do artista naquela que é a mais importante exposição internacional de arte contemporânea.

Afirma Moura que, "pela primeira vez na história da *Documenta*, e na história de arte do nosso país, está presente um artista português. Esse facto notável, que não foi

⁵⁰ José Barrias nasceu em Lisboa em 1944. Frequentou a Escola de Belas Artes do Porto. Entre 1967 e 1968 viveu em Paris, e desde 1968 em Milão, expondo regularmente em Portugal. Em 1980, participou na Bienal de Paris, e, em 1984, foi representante de Portugal na Bienal de Veneza.

João Pinharanda, discorrendo sobre os nomes que considera serem de referência no quadro da arte portuguesa da década de 70, refere que João Barrias, "embora usando o desenho ou a pintura o faz sempre segundo uma lógica de instalação, referenciando temas literários, de memória pessoal e cultural colectiva, onde a escrita toma um valor visual. Emigrado em Milão desde 1968 mantém contacto regular com Portugal no imediato pós-25 de Abril (nomeadamente com Moura, Sarmiento, Cerveira Pinto ou Ernesto Sousa) e volta a ser integrado no circuito de informação e mercado após 1986, em exposições na Galeria EMI/Valentim de Carvalho" (Pinharanda 1995, 613).

⁵¹ Importa também registar as referências meramente informativas da autoria de Leonel Moura em finais da década de 70: Laura M. (Leonel Moura), "Patrick Mohr & Julião Sarmiento (*Página Um*, 17-2-1978); Leonel Moura, "Arte. Lisboa" (*Página Um*, 13-05-1978); Laura M. (Leonel Moura), "Julião Sarmiento no Porto" (*Página Um*, 26-5-1978); Leonel Moura, "Grafil em risco de extinção" (*Diário de Notícias*, 22-2-1979).

suficientemente divulgado entre nós, vem consagrar a nível internacional o trabalho de Julião Sarmiento".⁵²

É imbuído nessa verve *optimista* e consagratória⁵³ que um ano mais tarde, na mesma publicação (*Mais*, 18-3-1983), num artigo redigido para anunciar uma mostra que Sarmiento exhibia na Galeria Quadrum (Lisboa, 1983), depois de destacar o contributo dinamizador do artista em algumas exposições importantes no contexto nacional – a *Alternativa Zero* (Galeria de Arte Moderna, Lisboa, 1977), *Lis* (*Lis'79*, Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa, 1979) e *Depois do Modernismo* (SNBA, Lisboa, 1983) –, assim como o seu reconhecimento crítico e os seus "contactos internacionais", Moura manifestará ainda uma efusiva adesão no que concerne à aposta "numa entrada na CEE das artes", que, no seu entender, obrigaria "o nosso meio a adoptar níveis mais elevados de rigor". O artigo termina com uma passagem assaz eloquente que segue essa mesma direcção.

Portugal tem de novo os seus Souza Cardoso, os seus Santa Rita, e também de novo se encontra sem meios para os reconhecer.

Resta saber se voltará a vencer a doença e o suicídio... ou se desta vez alguns conseguirão sobreviver quebrando o isolamento e a mediania da nossa produção artística, sem ser necessário emigrar ou adoptar mesmo outras nacionalidades.

Embora Julião Sarmiento viesse expondo logo desde meados da década de 70 dentro e fora de Portugal, tanto individual como colectivamente, a verdade é que só por ocasião da ARCO-82 – não descurando a sua participação na amostra SACOM-2 do Museu Vostell de Malpartida – é que a sua obra começa a ter visibilidade em Espanha mediante uma presença mais constante.

⁵² Em 1992, num artigo intitulado a "Documenta e o Cisne" (*O Independente*, 19-10-1992), para cobrir a edição da *Documenta* daquele ano, lembrava então António Cerveira Pinto que, "a propósito, sabem quantos portugueses participaram até hoje na Documenta? Resposta: 3. Sabem quem foram e quantas vezes foram convidados para evento? Resposta: Vieira da Silva (três vezes), Julião Sarmiento (duas vezes) e Cabrita Reis (uma vez)".

⁵³ Num artigo intitulado "Julião Sarmiento" (*Mais*, 18-3-1983), as lisonjas consagratórias e entusiastas serão reiteradas por Leonel Moura. "Mais do que como membro desta citada 'nova geração', ele é um dos artistas que apostou e tem trabalhado no sentido de uma *viragem na arte portuguesa*. Verdadeiro *globe-trotter* da nossa arte, Julião Sarmiento é seguramente um dos nossos artistas com mais projecção no estrangeiro. A sua presença na última Documenta é disso mesmo a prova, já que até hoje nenhum outro português conseguiu estar representado nessa que é, sem sombra de dúvidas, a mais importante realização artística da actualidade".

Porém, foi na sequência da *Documenta* e da sua representação no pavilhão da Galeria Friedrich na edição de 1982 da Feira de Basileia, que Sarmiento foi convidado respectivamente por Juan Muñoz e Juana de Aizpuru para integrar uma exposição colectiva. *La imagen del animal* (organizada pelo primeiro) acontece em 1983, marcando o início de uma relação pessoal tanto com o Muñoz como Cristina Iglesias, e que terá inúmeras consequências até à actualidade (cf. Melo 2005, s/n.º p – anexo III).

A carreira de Sarmiento em Espanha desenvolve-se assim por intermédio de uma série de individuais nas galerias de Juana Aizpuru e Marga Paz, entre 1984 e 1989. Sintomático dessa florescente difusão pelo país vizinho são dois artigos, o de **Glória Colado**, "La fragmentacion a la busca del signo" (*Guia del Ocio*, 6-2-1984) e o de **Fernando Huici**, "Imagens del Cuerpo" (*El Pais*, 18-2-1984).

Nesse mesmo ano, também em Itália dois textos serão publicados: **Mirella Clemencigh**, "Julião Sarmiento, pittore" (*Casa Vogue*, Jul.-Ago. 1984) e **Arcangelo Izzo**, "Juliao Sarmiento: la magia vicaria della pittura" / "Juliao Sarmiento: Magic Vicar of Painting" (*Lapis/Arte*, Dez. 1984).

Com maior profundidade reflexiva e desenvoltura crítica Arcangelo Izzo⁵⁴ – uma das figuras de maior relevo em Itália da crítica de arte contemporânea – refere-se à preservação do “fantástico, incerto, extremo” sentido do “simbólico”, no caso de Sarmiento, concomitante a um “excesso de sensações” e atravessado por uma “morbidez erótica”. É por esse trilho que o autor italiano associa as figuras de “arrebato e de violência”, vividas “natural, psicologia e antropológicamente” pelo artista, ao que acontece com “as crianças e os primitivos”.

Surgem algumas impressões de ordem técnica e formal. Para Izzo, os traços de definem a pintura de Sarmiento são “o extremo refinamento e magnificência da cor, a clareza da linha e da marca, a gradação tonal, a riqueza e mobilidade da linguagem, a mistura dos estilos”. Tudo isso faz sistema com o “rabisco da marca do gesto” e com a “colagem” enquanto causa da “fragmentação”. Sendo justamente a “multi-

⁵⁴ Arcanjo Izzo nasceu em Nápoles em 1929, onde leccionou durante quarenta anos Humanidades nas escolas secundárias e institutos de ensino superior da cidade, incluindo o Instituto Superiore de Design, onde actualmente vive e trabalha. Colaborou com os jornais *Giornale di Napoli*, *Napoli Oggi*, *Napoli Notte* e com revistas nacionais e internacionais, incluindo a "Domus", "New Art International", "Art Scribe", "Art Press", "D'Ars" e "Data". Fundou e dirigiu a revista "Meridiana" (Casalpalocco, Roma). É autor de vários ensaios críticos, publicou várias monografias e foi curador de numerosas exposições individuais e colectivas. Em 1996 foi nomeado "Benemerito della Cultura e dell'Arte", por decreto do Presidente da República Italiana.

direccionalidade” e o carácter “fragmentado” que corporalizam a plataforma que o eleva aos patamares da “concentração e rapidez das sucessões” das cenas enquanto figuras de “passagem”.

A égide neo-expressionista coeva parece ser, definitivamente, a linha orientadora deste discurso. Compreende-se, nesta óptica, que se torne saliente a “comoção” e a “emoção” como elementos do “romantismo”, para fazer o assentimento de uma situação-paradigma em que a “montagem” de fragmentos” revela que a tela se tornou num “campo de batalha”, e onde os “resíduos” de uma “antiga unidade” podem ser reconhecidos.

Desse modo, a figura do *sujeito fragmentado* dá o mote para o autor supor que Sarmiento “fale do quadro enquanto personagem [...] sublinhando a sua história pessoal”, funcionando assim cada imagem como “cenografia teatral ou enquanto arquitectura do sentir, geografia de um pensamento”, por sua vez presidida por um “discurso feito de ‘fragmentos amorosos’”. Neste domínio específico, uma passagem particular, que será também citada por Marga Paz no ano seguinte, é merecedora de atenção.

Julião Sarmiento volta os olhos, primeiro para as coisas mais próximas, a casa, a vila, a cidade, a arquitectura, a cenografia, e depois para as circunstâncias da vida: a comida, os preços, o clima, a mulher, o amor, os objectos dentro do estúdio. É este o momento em que a concentração do olhar devora as imagens do mundo exterior e revê, estaticamente, o espectáculo que pôs em movimento (Arcangelo Izzo, *Lapis/Arte*, Dez. 1984).

Este tipo de leitura – que torna saliente todo o sopro auto-biográfico associado a uma voraz absorção do quotidiano coevo e vivencial – irá vingar entre muitas vozes, tipificando assim uma linha de discurso que irá ser acompanhada por um dos seus maiores cultores desse tipo de abordagem, entre a jovem crítica portuguesa emergente: João Pinharanda, que mais adiante recensearemos.

Entretanto, também merecedores de menção são alguns textos de autores portugueses publicados no estrangeiro, por efeito da progressiva visibilidade que Julião

Sarmiento vinha adquirindo "além fronteiras", principalmente após a sua presença na *Documenta 7* (Kassel, 1982).

É disso exemplo, ainda que referência algo circunstancial na história da recepção crítica da obra de Sarmiento, o papel da jornalista e escritora **Helena Vasconcelos**⁵⁵ – que fora mulher do artista nas décadas de 70 e 80. Depois de um excerto de uma missiva amorosa publicada no catálogo da mostra *Depois do Modernismo* (Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1983) – de forte sugestão confessional sobre os motes da “solidão” e da “ausência” vivenciados⁵⁶ –, Vasconcelos inicia a sua intervenção crítica, logo num contexto internacional, com o título "Julião Sarmiento, juana de Aizpuru, Madrid" (*Juliet Triste*, Abr.-Mai. 1984), dedicado à individual que o artista exibiu no início desse ano na Galeria Juana de Aizpuru (Madrid). Seguem-se, no ano seguinte, os textos "Julião Sarmiento", publicado no catálogo da mostra *11 European Painters* (Europalia, National Gallery, Atenas, 1985), e "Alguns temas para la comprension del arte portugues", que sai na revista espanhola *Figura* (Primavera-Verão 1985).

Representativo da sua peculiar abordagem é sobretudo o contributo redigido por ocasião da Europália. Com uma escrita sempre de indisfarçável verve literária e lampejada por referências eruditas de peso (que operam, ora mais vaga ora mais directamente, como coordenadas de leitura para muitas das obras de então), Helena Vasconcelos dirige-se na primeira pessoa a Julião Sarmiento, facto desde logo revelador de uma indesmentível cumplicidade afectiva. Começa por fazer um retrato psicológico do criador, irremediavelmente fruto de uma vivência íntima partilhada – “Atravessámos

⁵⁵ Helena Vasconcelos nasceu em Lisboa. Cresceu na Índia e em África – Moçambique. Cursou na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa – Filologia Germânica, e na Escola ARCO, Lisboa – História de Arte e Estética. Colaboradora permanente (desde o primeiro número) da revista *ELLE* portuguesa, da revista *Os Meus Livros* e do jornal *Público* desde a sua fundação, na área de Literatura. Com Tereza Coelho, colaborou ainda na área da Cultura, no jornal *O Independente*. Escreveu sobre Arte em vários jornais, catálogos e revistas da especialidade, dos quais se destacam *Neue Kunst in Europa* (Alemanha), *Juliet* (Itália). Publicou um livro de contos em 1988 *Não Há Horas para Nada* (Ed. Relógio D'Água) que recebeu o Prémio Revelação do Centro Nacional de Cultura. Contribuiu com *short stories* para revistas como *Via Latina* e *As Escadas Não Têm Degraus*. Promotora e dinamizadora de eventos culturais ligados à Literatura e promoção da Leitura: Comunidades de Leitores do IPLB; Clássicos na Fundação Calouste Gulbenkian (com Maria João Seixas, Paula Moura Pinheiro e Conceição Caleiro — 3.ª edição em Maio 2005); organização do ciclo de conferências da Feira do Livro de Lisboa 2004 (com Paula Moura Pinheiro). Fundou e dirige a empresa FACTORY OF CONTENTS. Actualmente é directora da revista on-line *Storm-Magazine*. *O Lugar da Cultura*. É autora do livro *Mário Eloy: o “astro” do desassossego* (Ed. Caminho, 2005).

⁵⁶ Numa passagem dessa epístola parcialmente publicada podemos ler: “Quero falar-te de amor porque de amor se trata, meu amigo, meu doce e terrível companheiro. Quantas vezes procurei os teus olhos sem resultado, tu homem perdido no teu mundo no qual me excluí inevitavelmente. [...] Com força retenho o sonho, afinal estou só, não realmente triste, apenas ausente [...]” (Vasconcelos 1983, 134).

tantas noites juntos, entre o sono e a insónia”; “Viajámos juntos, tivemos em tantos museus” –, abordagem que coloca o mote no “desejo” como “fonte de energia”, na busca voraz por um “conhecimento que nunca é suficiente”, na “experiência dos limites” ou no excesso de “impaciência”, “excitação” e “curiosidade” como traços de carácter marcantes da sua personalidade.

Depois, mais direccionada ao seu trabalho, para além de detectar na “intensidade dramática” das pinturas “uma espécie de qualidade cinematográfica” – em razão de gerar “emoções que o espectador apenas pode adivinhar pelo movimento, a expressão de um gesto” –, Helena Vasconcelos avança com uma leitura que, neste momento da trajectória do artista, podemos considerar como crucial, na exacta medida em que permite perspectivar Sarmiento enquanto autor que trabalha no sentido de suspender (tematizando) as divisões primordiais da cultura que enformam a existência: “Nas tuas pinturas, a fragmentação do nosso universo, as suas contradições, a sua ambiguidade, está retratada de um modo violento e poético; Eros e Thanatos, Apolo e Dionysos, reunidos infinitamente...”.

Marco importante será o artigo de **João Pinharanda**⁵⁷ publicado na revista alemã *Neue Kunst in Europa* (Set.-Nov. 1984). Texto que serve ao jovem crítico para se estreiar na fortuna crítica da obra de Sarmiento, mencionando desde logo um leque de tónicas que irão orientar a corrente de textos da sua autoria que se seguirão durante toda a década de 80: “o retorno à pintura”, a “personalidade profundamente original”, os “corpos (humanos e animais) e objectos domésticos e familiares”, os “símbolos de um código muito pessoal”.

⁵⁷ João Pinharanda Nasceu em 1957 em Moçambique. Licenciado em História pela FLL-UL e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. Presidente em exercício da AICA – secção portuguesa – desde 2004. Director do MACE (Museu de Arte Contemporânea de Elvas)/Colecção António Cachola, desde 2007. Consultor da Fundação EDP (Direcção Cultura e Artes), desde 2000. Crítico de Arte no *JL* (1984-1989). Responsável pela Artes na secção cultura do *Público* (1990-2000). Colaboração em revistas especializadas em Portugal e no estrangeiro. Responsável pela representação portuguesa ao ARCO (Madrid, 1998). Comissário de representações de arte portuguesa em Montrouge (1999), na Cidade do México (2005) e em Moscovo (2006). Comissário das retrospectivas de António Areal (Serralves/CAM, 1990), Jorge Pinheiro (CAM, 2003), João Jacinto (Fundação D. Luís I e MEIAC, 2002) e Manuel Botelho (CAM, 2005). Comissário de uma centena de exposições individuais e colectivas em Portugal e no estrangeiro. Autor de textos sobre arte portuguesa contemporânea para as obras colectivas dirigidas por Paulo Pereira, *História da Arte Portuguesa* e António da Costa Pinto, *Contemporary Portugal* (1.ª edição, Stanford University Press), entre outras. Professor Auxiliar convidado do Departamento de Arquitectura da Universidade Autónoma de Lisboa, desde 1999.

São estas as coordenadas que encontramos tanto na entrevista que Julião Sarmiento lhe cede intitulada “fui buscar a minha vida” (JL, 19-2-1984), como, no ano seguinte, no texto que figura no catálogo da colectiva *Dichgans, Dujourie, Dumas, Foxcroft, de Goede, van Hemert, Iglesias, Klingelhöller, Luyten, Muñoz, Porter, Sarmiento, Schimdt-Heins B., Schmidt-Heins G., Vermeiren*, (Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1985), no qual discorre ainda sobre uma combinação difusa de "pretextos temáticos externos" com "temas do tempo e da história privada do autor". Pinharanda toca ainda na tónica da duração fragmentada, que traduz a "explícita definição de um ambiente que é estendido em vários segmentos temporais" (Pinharanda 1985, 170)

Já num artigo publicado no JL (17-12-1985)⁵⁸ sobre a exposição individual que nesse ano tem lugar em Lisboa (Galeria Cómicos) e em Atenas (integrada na escolha Europalia)⁵⁹, Pinharanda demonstra ser um crítico atento às comutações formais do trabalho de Julião Sarmiento quando detecta o que entende serem "os termos iniciais de uma importante mutação interna".

Saem as primeiras considerações consagratórias de fundo. A primeira prende-se com o mérito de Julião Sarmiento ter sido em Portugal, "o único elemento (dos da geração que em finais de setenta iniciou uma decisiva ruptura com o pós-conceptualismo que isoladamente praticavam) a resolver a contraditória relação entre o desenvolvimento discursivo e reflexivo exterior". A segunda, o reconhecimento do facto de em termos internacionais o artista ter conseguido

romper as barreiras das incapacidades financeiras e programáticas [...] das nossas instituições culturais [...], a partir de um estreitamento das relações com um mercado espanhol atento e em rápida internacionalização, a colocação da sua obra nos circuitos museológicos, críticos e comerciais europeus [...] e garantir uma posição forte para as resoluções estéticas que desenvolve, de modo sucessivo, na sua obra.

⁵⁸ Da autoria de João Pinharanda contam-se quatro artigos de 1985 dedicados ao trabalho de Sarmiento, todos elaborados apenas num espaço de um mês: "Colectiva na Quadrum" (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2-12-1985), "Julião Sarmiento" (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10-12-1985), "Julião Sarmiento: 'Corrida'" (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17-12-1985) e "Julião Sarmiento" (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 28-12-1985).

⁵⁹ João Pinharanda, "Julião Sarmiento: 'Corrida'" (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17-12-1985).

No tocante a exposições colectivas, João Pinharanda assinará um texto – "Julião Sarmiento" (Pinharanda 1986, 170) – que figura no catálogo da mostra *Prospect 86* (Frankfurter Kunstverein e Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt, 1986). Mais uma vez, o enfoque centra-se na "vivência e interpretação das experiências diárias" e na tradução de um "controle conceptualizador das estratégias pessoais". Serão sempre estas as pedras de toque que estão na base dos enunciados que o crítico vai desenvolvendo e continuamente reformulando.

Ainda em 1986 surgirá, enquanto proposta de análise de conjunto da arte contemporânea portuguesa, o ensaio intitulado *Arte Contemporânea Portuguesa/Portuguese Contemporary Art* (Lisboa, Grafispaço, 1986), produzido a quatro mãos com Alexandro Melo. Ensaio retrospectivo movido pelo propósito de versar sobre os "artistas que se podem apresentar como mais interessantes expressões destas sucessivas conjunturas [anos 60, 70 e 80]", que "definem as linhas fortes de criação" relativamente a um balizamento cronológico definido como "contemporâneo" (Melo e Pinharanda 1986).

A referência ao trabalho de Julião Sarmiento aparecerá logo na primeira página da introdução, numa divisão de ambição algo superficial e esquematicamente normalizadora, ao lado de figuras como Joaquim Rodrigo, Paula Rego, Ilda David e Dacosta, sob o signo daqueles que apresentam "diferentes modos de utilização da figura (humana ou animal ou natural) enquanto prática de uma visão analítica ou sintética do mundo a partir de situações inteiramente pessoais – como se de diários de viagens ou de sonhos se tratasse". Porém, o nome de Julião Sarmiento não consta – inexplicavelmente, nem sequer de passagem – no ponto especificamente dedicado aos anos 70, nomeadamente na sequência da menção ensaiada sobre a prática do conceptualismo em Portugal.

Os autores começam por nomear António Areal como seu "precursor e fundamental teórico", para seguidamente se alinhar a seco os nomes de "Cerveira Pinto (1952), Leonel Moura (1948), Fernando Calhau (1948), José de Carvalho (1949), Barrias (1944)". Um grupo fluído, no dizer dos jovens críticos, cuja actuação "acentua a utilização da fotografia, a montagem de instalações, a realização de performances, o vídeo super 8, além da reflexão crítica sobre a obra produzida e a situação artística em geral". Nem "lateralmente às práticas conceptuais e pós-conceptuais" – onde se inserem

artistas como António Palolo, Alvaro Lapa, Joaquim Bravo, Sérgio Pombo e Eduardo Batarda – o nome de Julião Sarmento figura.

A referência ao artista é apenas feita no ponto dedicado aos anos 80. Aí sim é-lhe concedido destaque. De acordo com Melo e Pinharanda, no âmbito daqueles que no início da década de 80 "primeiro se confrontam com o vazio de princípios fundadores de acção" após terem "acompanhado a evolução das formas artísticas a nível internacional (Conceptual, Performance, Vídeo)", a obra de Julião Sarmento foi a que "mais rapidamente e, de modo mais forte, alcançou uma linguagem própria", ao elaborar – segundo os autores – "imagens fundadas na expressão dramática de uma pulsividade estritamente pessoal e obsessiva", com marca destacada nos "circuitos internacionais".

A figura de Sarmento surge aqui também reconhecidamente como um "dos nomes mais decisivos da arte portuguesa", ao ser-lhe cedido um lugar de destaque na segunda parte do livro, no qual se ensaia uma visão de conjunto sobre a obra de cada um dos artistas então eleitos enquanto referências-chave. Para além dos já supramencionados Joaquim Rodrigo, Paula Rego, Ilda David e Dacosta, figuram ainda os nomes de Menez, Ana Vidigal, Pedro Casqueiro, Álvaro Lapa, Cabrita Reis, Pedro Calapez e José Pedro Croft.

Entretanto, são já alguns os textos que atribuem ao vulto de Julião Sarmento o epíteto de "o mais internacional dos artistas portugueses contemporâneos" (Pinharanda 1987, 35), como aquele que João Pinharanda assina para o catálogo da colectiva *Lusitanies: aspect de l'art contemporain portugais* (Art Rencontres Internationales, Asnière, e Centre Culturel de l'Albigeois, Albi, 1987).

No término desse ano, cabe registar um artigo publicado na revista espanhola *Futura* (Inverno 1987-1988). Neste ensejo, Pinharanda advoga que a pintura de Sarmento parte dos "efeitos da sua própria vida", no que toca mais particularmente às obsessões pessoais que o artista desde sempre revela sobre o mote da "conquista". Será enquanto "devorador de imagens coincidentes com a sua própria vida", que Pinharanda entrevê no programa artístico de Julião Sarmento "uma aposta de sinceridade que vence as apostas de encenação". Os possíveis diálogos com um neo-expressionismo, ainda em voga em meados da década de 80, são ainda convocados, quando se sublinha, por exemplo, o "violento tratamento e distorção de linha expressionista". Anotação que se

direcciona sobretudo na detecção de uma ligeira mutação formal – que precogita o início de um lento e progressivo processo de viragem que vai preparando paulatinamente aquilo que irá mais tarde resultar nas *Pinturas Brancas* da década de 90 – quando se refere que, "desde há cerca de dois anos, usando já a tela como superfície única da sua pintura, Sarmiento desenvolve um tratamento mais frio das formas (utilizando muitas vezes o desenho gráfico) e das matérias".

Talvez a tese central deste artigo se desdobre, primeiro, na indicação de um "processo de curto-circuitos" enquanto único meio possível para "esclarecer o sistema de associação de imagens e ideias plásticas" próximo da lógica das soluções de "composição caleidoscópia"; e, segundo, na caracterização de uma pintura que combina "efeitos românticos e expressionistas, revelada através do coração" com "efeitos conceptuais construída a partir da razão".

No mesmo número da *Flash Art International* (Jan.-Fev 1988) onde também figura um artigo de Alexandre Melo dedicado ao trabalho de Sarmiento, João Pinhanda apresenta um texto onde recapitula os enunciados já abreviadamente apontados.

No início do ano que fecha a década de 80 é publicado no *JL* (17-1-1989) e reeditado na revista *Tema Celeste* (Out.-Dez. 1989) um artigo dedicado a uma pequena mostra de obras de Julião Sarmiento (datadas de 1983 a 88) patente na Galeria Atlântica do Porto, que entretanto iniciara uma programação enquanto "projecto autónomo de carácter internacional". Nesse texto, intitulado "O lugar geométrico do coração", Pinharanda reitera novamente um dos trilhos da problemática, por si várias vezes aflorada, da estreita correspondência entre a obra e a vida/vivência do artista.

Arriscando um olhar simultaneamente retrospectivo e prospectivo, feito quase a meio da década, num artigo dedicado a três exposições "que comprovam o desenrolar seguro da arte portuguesa dos anos oitenta" (uma delas é a individual de Sarmiento realizada nesse ano na Cómicos) ao exibir em conjunto o trabalho de oito artistas – Julião Sarmiento, José Pedro Croft, Rosa Cavalho, Ana Leon, Pedro Calapez, Pedro Cabrita Reis, Rui Sanches e Ilda David –, depois de discorrer em torno da assunção do "prazer de cobrir de matéria uma tela" (materializado num "magma que invade a superfície"), escreve **José Luis Porfírio** (*Expresso*, 13-12-1984) em tom consagratório que, "dos oito, Julião é o único que vem de trás, que faz a ligação, num percurso

iniciado no fim dos anos sessenta, com outra geração e outra problemática; é também o pintor mais próximo, dentro da arte internacional que se tem afirmado nestes últimos anos".

Exactamente a meio do decénio, **Rui Mário Gonçalves**⁶⁰ escreve um longo ensaio de oitenta páginas para *10 anos artes de artes plásticas e arquitectura em Portugal. 1974-1984* (Caminho, 1985), livro que assina a meio com Francisco da Silva Dias. Trata-se de um "balanço" que o autor apresenta à guisa de "análise crítica de obras e acontecimentos relevantes" que, na sua óptica⁶¹, definiram a arte portuguesa em Portugal no período compreendido (Gonçalves 1985).

Com base neste manifesto de intenções, dois ou três aspectos "lacunares" são dignos de serem questionados. O primeiro, atendendo que vários artistas merecem, em alguns momentos do seu discurso, uma descrição e caracterização das suas obras e propostas, Julião Sarmento – que fora efusivamente aclamado, por uma certa crítica aqui já a florada, em razão de ter sido o primeiro português participante na história da *Documenta* – apenas gozará por parte de Gonçalves da referência lacónica ao seu nome,

⁶⁰ Rui-Mário Gonçalves nasceu em Abragão, Penafiel, em 1934. É licenciado em Ciências Físico-Químicas pela Universidade de Lisboa. Entre 1963 e 1966, estudou em Paris com Pierre Francastel, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. É actualmente Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde foi professor, desde 1974, no Departamento de Literaturas Românicas. Pertenceu aos corpos directivos da Sociedade Nacional de Belas Artes, da Associação Internacional dos Críticos de Arte – AICA e da Cooperativa dos Gravadores Portugueses. Crítico de arte desde 1961 (Prémio Gulbenkian de Crítica de Arte, 1963), começou a publicar regularmente no Jornal de Letras e Artes. Colaborou em vários jornais (A Capital, Expresso, Diário de Notícias, Extra, Jornal de Letras, Artes e Ideias) e em revistas da especialidade (Arquitectura, Colóquio, Colóquio-Artes). Colaborou em enciclopédias, dicionários e histórias da arte. É autor de *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980* (1980), *O Imaginário da Cidade de Lisboa* (1985), *Dez Anos de Artes Plásticas e Arquitectura, 1974-84* (em colaboração com Francisco da Silva Dias, 1985), *O Fantástico na Arte Portuguesa Contemporânea* (1986), *Pioneiros da Modernidade* (1986), *De 1945 à Actualidade* (1986), *Cem Pintores Portugueses do Século XX* (1986), *Arte Portuguesa em 1992* (1992), *Arte Portuguesa nos Anos 50* (1996), *O Que Há de Português na Arte Moderna Portuguesa* (1998), *A Arte Portuguesa do Século XX* (1998), *Vontade de Mudança* (2004), além de obras sobre os seguintes pintores portugueses do século XX: *António Dacosta* (1983), *Almada Negreiros* (2005), *Amadeo de Souza Cardoso* (2006) e *Cruzeiro Seixas* (2007).

⁶¹ A fim de ensaiar, ainda que de forma precária, uma caracterização do posicionamento que define Rui Mário Gonçalves como crítico e historiador de arte na conjuntura do decénio de 80, poderá ser útil atender ao facto de María Jesús Ávila, num texto de fundo sobre o panorama das artes plásticas nos anos 70 em Portugal, notar que apesar de Gonçalves ser um crítico iniciado na década de cinquenta que “apoiou todas as novas experiências plásticas surgidas nos anos sessenta num trabalho digno de menção”, ao mesmo tempo, o mesmo tenta “conciliar isto com defesas da abstracção, conotada com os anos cinquenta, ou com extemporâneas versões de tardo-surrealismo. Defesas que compartilhou com José-Augusto França, que continuava a ser o crítico mais influente no meio” (Ávila 2003, 16).

no âmbito das (longas) listas de artistas participantes em algumas exposições chave que atravessam todo o balizamento cronológico abordado.

Julião Sarmiento aparece assim referenciado, sob a pena de Gonçalves, entre a meia centenas de obras, realizadas depois de 1973, que figuraram na inauguração do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian (p. 25), ou entre os setenta e sete artistas que integram a mostra *Figuração-Hoje* (SBNA, Lisboa, Jan. 1975) [p. 33]; mas também a propósito de outras exposições, como *Colagem-Montagem* (SBNA, Lisboa, Jun. 1975) [p. 33], a patente na Galeria Bucholz [p. 39], a *Exposição de Arte Moderna Portuguesa* (SBNA, Lisboa, 1976) [p. 40], a AZ (1977) [p. 44], *A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa* (SEC - CAC - SBNA, 1977) [p. 46] e *Atitudes Litorais* (Fac. de Letras de Lisboa, Lisboa, 1984) [p. 47].

O segundo aspecto que é imperioso inquirir, prende-se com a circunstância de, entre as inúmeras exposições individuais destacadas durante o espectro cronológico abalizado, Gonçalves nunca mencionar uma única mostra realizada a *solo* de Julião Sarmiento.

Marga Paz escreve o texto que acompanha a individual que Julião Sarmiento apresentou nesse ano na Cómicos (Lisboa, 1985). A curadora e crítica de arte espanhola começa por descrever o trabalho do artista como uma "trajectória intensa e diversificada, que tem vindo a criar uma profundidade rica e complexa, um campo de cultivo, um 'background', que se tem vindo a sedimentar em camadas sucessivamente acumuladas" (Paz 1985, [3-4 e 6]).

Seguidamente é sublinhada "uma ênfase voluntária no aspecto biográfico, abertamente fetichista". Aspecto tomado como "intento de criação de uma identidade própria". Outro eixo exploratório – que só mais tarde, por volta de meados da década de 90, conhecerá desenvolvimentos de propriedade pela mão de uma proeminente crítica como Jan Agvikos – é a focagem numa pintura “de e sobre o corpo do artista” (“espelho móvel e acrobático sobre o qual se regulamenta o jogo”).

Leitura assaz incisiva e pertinente, é a que se centra na forma "ambígua", conseguida graças a um efeito de "distanciamento", um "jogo de ocultação" – assevera Paz – enquanto artifício intrínseco à "sedução". Neste ponto, a autora destrinça uma directiva de fundo consciente e deliberado, na exacta medida em que, seguindo Paz,

"Sarmiento cultiva a incerteza, criando o sentimento de convicção de que, tudo o que aparece nas suas obras, carece de um aspecto definitivo mas não a sua identidade. As aparências enganam-nos a todo o momento porque estão feitas com esse propósito".

Outros traços notados afiguram-se em sintonia com o paradigma dominante do "regresso à pintura", tais como a "gestualidade transbordante" – "uma vontade de afirmação da extensão da superfície pictórica" – ou os "distintos fragmentos" que criam um "espaço não centrado", baseado "na justaposição e na multiplicidade, típicas da linguagem barroca".

Um crítico português que acompanha pontualmente as mostras de Julião Sarmiento é **Eurico Gonçalves**⁶², irmão de Rui Mário Gonçalves, colaborador regular da *Colóquio / Artes* desde os anos 70, membro da AICA e que fora nos 50 e 60, enquanto artista, figura de considerável importância na história da pintura portuguesa. Depois de artigos mais genéricos dedicados a colectivas onde Sarmiento participa ou de balanços gerais sobre a produção artística em Portugal – "LIS'79. Exposição Internacional de Desenho" (*Diário Popular*, 8-11-1979) ou "As artes plásticas em 1980" (*Diário Popular*, 8-1-1981)⁶³ –, segue-se um contributo mais incisivo dedicado exclusivamente a uma individual de Sarmiento (Galeria Cómicos, Lisboa, 1985), com o título "Julião Sarmiento: pintura visceral e telúrica de ressonância nocturna" (*Jornal*, 20-12-1985).

⁶² Eurico Gonçalves nasceu em 1932, em Abragão, Penafiel. Pintor, professor e crítico de arte. Surrealista desde 1949. Em 1950/51, escreveu e ilustrou narrativas de sonhos, textos automáticos e poemas, aproximando-se já do Neo-Figurativo, através de ágeis caligrafias abstractas, derivadas do Gestualismo. Desde 1964 publica artigos de divulgação de Arte Contemporânea e estudos sobre a Expressão Livre da Criança, o Dadaísmo, o "Zen" e a Pintura-Escrita. Em 1966/67, foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris, onde trabalhou com o pintor francês Jean Degottex. Em 1972, prefaciou uma importante exposição de pintura de Henri Michaux, na Galeria S. Mamede, em Lisboa. Entre 1972 e 1992, foi membro dos Corpos Directivos da S.N.B.A (Sociedade Nacional de Belas Artes) e actualmente é membro da A.I.C.A. (Associação Internacional de Críticos de Arte). Expondo desde 1954, participou em numerosas colectivas, designadamente, na 1 Bienal Internacional de Desenho "LIS'79"; no Festival Internacional de Pintura, em Cagnes-sur-Mer (França), 1980; na XVII Bienal Internacional de São Paulo (Brasil), 1983; em "Um Rosto para Fernando Pessoa", C.A.M./F.Gulbenkian, 1985; em "Le XX.ème au Portugal", Bruxelas, 1986; na III Exposição Gulbenkian, 1986; em "A Teatralidade na Pintura Portuguesa", F. Gulbenkian, 1987; na "Arte Portuguesa Contemporânea", Osnabrück, Alemanha, 1992; na "Primeira Exposição do Surrealismo ou Não", na Galeria S.Mamede, Lisboa, 1994; e em "Desenhos dos Surrealistas em Portugal", no Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1999. Em 1971, foi distinguido com uma Menção Honrosa do Prémio da Crítica de Arte Portuguesa, subsidiado pela SoQuil. Em 1998 recebeu o Prémio Almada Negreiros e em 2005 o Grande Prémio da Bienal de Vila Nova de Cerveira.

⁶³ No balanço que faz relativamente ao ano de 1980 ("As artes plásticas em 1980", *Diário Popular*, 8-1-1981), um dos aspectos que Eurico Gonçalves destaca é o facto de "na jovem Bienal de Paris, para artistas com menos de 35 anos, o comissário, arquitecto Sommer Ribeiro" ter proposto "a participação de Leonel Moura, Julião Sarmiento, Manuel Barbosa, Fernanco Calhau e Graça Coutinho".

A orientação do discurso é claramente apologética. Eurico refere que Sarmiento fora "um dos principais intervenientes na polémica exposição 'Depois do Modernismo', em 1983". Destaca que o artista "sempre se mostrou atento e informado em relação à vanguarda e à transvanguarda", tendo sido até "um dos primeiros a praticar, entre nós, a chamada 'bad-painting' ou neo-expressionismo". Lembra também que Sarmiento é, até àquela data, o único artista português que participara na histórica *Documenta* de Kassel, tendo sido ainda convidado tanto para Bienal de Veneza, de 1986, como para representar Portugal na exposição Eurolia - Mestres Europeus, em Atenas.

Com este texto, Eurico – na esteira de Marga Paz – releva-se como um dos críticos coetâneos que melhor analisou a exuberância pictórica de Sarmiento nos seus efeitos sensuais e matéricos, ao destacar a "densa e opaca matéria expansiva", a "sensualidade da cor" ou a "rudeza da matéria". Ao mesmo tempo, salienta um "erotismo" que "deixa de ser explícito para passar a ser implícito na descarga catártica do gesto"; aproximando-se assim a um "primitivismo rudimentar, brutalista" que uma "pintura informal, neo-expressionsista e barroca" corporaliza.

À guisa de mera nota, ainda da autoria de Eurico Gonçalves é o curtíssimo texto "Julião Sarmiento" (*Jornal*, 1-12-1988) que, do ponto de vista das caracterizações e etiquetas, pouco acrescenta ao contributo crítico supra recenseado, exceptuando o tom marcadamente menos lisonjeiro, em razão de referir agora que Sarmiento "responde à moda do último figurino, lançado pelo mercado nacional", "revela algum talento", "reflecte uma época, que exalta o consumismo do efémero", enquanto autor de uma pintura "superficial e de cor vibrante".

1985 será também o ano em que, num artigo publicado na revista espanhola *Lapiz* (Out. 1985), o crítico e curador espanhol **Luis Francisco Pérez** avança com três eixos de leitura que se nos afiguram como da máxima pertinência no que concerne ao substrato simbólico e programático apenso à proposta pictórica que Julião Sarmiento vinha desenvolvendo pelo menos desde 1982.

Pérez enquadra Sarmiento no recente paradigma da arte contemporânea em que um novo tipo de "citação de estilos pretéritos" postula a noção de "tempo bifronte" ("cíclico enquanto ser artista e linear enquanto ser histórico"). Este facto, por si só, aponta inevitavelmente para o ideário então sobejamente em voga (sem que o termo seja

mencionado) do *pós-modernismo* ou da pintura *pós-modernista*⁶⁴. Ou seja, um tipo de remissão ou citação novo na história da arte marcada por "factos isolados" e descontextualizados de "todo o sistema que lhes foi gerado".

Este aspecto endereça o autor a um outro. Perez define o trabalho de Sarmiento como uma "leitura romântica da contemporaneidade" enquanto foco vivo na "tragédia do homem" de "se saber dividido". Daí a complexificação plasmada numa estrutura compositiva fragmentada ("obsessivo e lúcido discurso para mostrar os mil e um fragmentos que constam dum espírito actual") cuja organização, nas pinturas, é feita mediante "uma justaposição" ("possibilidade plural de informação" com a "introdução de módulos de desordem" resultando numa "espécie de collage periférica ou externa").

O terceiro mote de leitura afluído sugere uma "estética do silêncio", em razão de um mundo imbuído pelo "excesso do verbo" que obliterou a capacidade da "palavra [...] para o entendimento" por um lado, e por outro, efeito da "anulação" da própria consciência e da consequente "impossibilidade de diálogo com o próximo".

Luis Francisco Pérez termina o artigo colocando o trabalho mais recente de Sarmiento ao lado de artistas como Julian Schnabel e Anselme Kiefer, classificando-o como "uma das três investigações plásticas mais importantes dos últimos anos".

Abordagem teoricamente evoluída que postula, pela primeira vez, uma efectiva sintonização com as referências intelectuais de índole erudito que desde sempre orientam o artista, é a que **Kevin Power**⁶⁵ – prolífero crítico e curador inglês residente em Espanha – apresenta no catálogo de uma primeira antológica consagrada a Julião Sarmiento, que o Museo de Bellas Artes de Málaga (Málaga) exibiu em 1986.

Com o título "Julião Sarmiento: imágenes de los intersticios del deseo" (Power 1986, [3, 5, 7-8]), depois de sintetizar alguns dos pontos cardeais da pesquisa de

⁶⁴ Deixamos a problematização do termo para o terceiro capítulo desta Primeira Parte onde a questão será aprofundada.

⁶⁵ Kevin Power nasceu em Londres em 1944. Proeminente crítico de arte. Catedrático em Literatura Norte-americana. Antólogo e tradutor. Em 2003 foi nomeado subdirector do Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, depois de ter desenvolvido, durante mais de vinte anos em Espanha, um extenso trabalho sobre arte através de livros, colaborações e curadoria de exposições e sobre literatura como professor (da Universidade de La Laguna e actualmente na Alicante). O seu trabalho centrou-se em artistas espanhóis da década de oitenta (como Uslé, Muñoz, Pérez Villalta, Barceló, Broto, Navarro Baldeweg, Quejido o Delgado, entre outros), num contexto filosófico da modernidade e da pós-modernidade, com críticas e ensaios publicados em inúmeras revistas (*Figura, Arena, Poesía, Revista de Occidente* e outras publicações) e em livros.

Sarmiento deste 1983 (já anteriormente mencionados pela crítica precedente), Power sublinha "uma ecléctica mescla de códigos". Expediente que parece enquadrar de pronto Sarmiento na lógica do pastiche da pintura *pós-modernista* tão em voga nos anos 80, ainda que não sendo formalizada mediante essa nomenclatura específica.

Centrando a sua atenção em duas séries – “Noites Brancas” e os “subtilmente orquestrados acrílicos” de 1985-1986 –, o autor envereda por um conjunto de enunciados da máxima pertinência. O primeiro, é o entendimento da obra de arte não mais “como estrutura utópica” imune às contradições da existência, mas antes “como uma extensão e continuação da experiência”. No fundo, é o registo de uma realidade concreta quotidiana, marcada pelos seus “conflitos internos e contradições” que explica a insistência de Sarmiento no “fragmentário, parcial e incompleto”. E, no que concerne à “fragmentação” em si mesma, que no quadro do apelidado *retorno à pintura* é tão referenciada pela crítica militante, esta adquirirá agora um valor simbólico outro, merecedor de ser relevado na medida em que, entendida agora “como processo”, serve – segundo Kevin Power – a Sarmiento “como metáfora da forma como unimos o mundo”.

A segunda ideia a reter consubstancia uma ressalva. Desvio de peculiar originalidade para com a vulgarizada fórmula da fragmentação pós-modernista então dominante nos discursos coevos em razão de, para o autor, o próprio Sarmiento reconhecer “que a fragmentação pode converter-se, no seu sentido mais banal, numa receita para justapor eclectismos vazios, que pouco mais são do que uma imagem espelho do hábito consumista da nossa sociedade”.⁶⁶ Neste ponto Power não se coíbe de

⁶⁶ Ideia que parece seguir as teses então recentemente enunciadas por Fredric Jameson, em *Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism*, nomeadamente no que toca ao *processo de fragmentação e desorientação* que informa, para este autor, a ‘*lógica cultural do tardo-capitalismo*’ (Jameson 1991 [1984]).

Também Jean-François Lyotard, sensivelmente ao mesmo tempo, falará também de um “encorajar o eclectismo do consumo. Misturar, numa mesma superfície, os motivos neo- ou supra-realistas e os motivos abstractos, líricos ou conceptuais, significa que tudo tem o mesmo valor porque tudo é bom para consumir. É tentar estabelecer e legitimar um novo «gosto». Este gosto não é um gosto. O que é solicitado pelo eclectismo são os hábitos do leitor de revistas, as necessidades do consumidor de imagens industriais normalizadas, é o espírito do cliente de supermercados” (Lyotard 1989 [1984], 130-131).

Rui Mário Gonçalves é um dos mais activos críticos portugueses que reagem contra um certo ecletismo pictórico que marca a década de 80. Ainda muito recentemente, no seu livro *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas* (Editorial Caminho, 2004), o crítico e historiador de arte, dá contra desta situação conjuntural em causa, ao escrever que, “muita pintura recente, como a *bad-painting*, no seu ecletismo, gosta de fazer citações, refigurar, sem se importar com ser ou não inovadora, entroncando no que Giulio Carlo Argan denuncia como ‘revivalismos de revivalismos, sem possuir nenhum carácter e reconsideração crítica ou reflexão histórica, claríssimo sintoma da incapacidade da

mencionar que o trabalho de Sarmiento assenta em "cenas privadas tornadas públicas – cenas que vão para lá do meramente auto-biográfico e a sua análise final mantém a intimidade da sua origem e apenas partilha o que é do domínio público".

Pela primeira vez se estabelece uma profícua articulação entre temas invocados por Sarmiento e a malha teórica de George Bataille e de Jacques Lacan (dois autores profundamente presentes nas leituras electivas do artista e que ecoam com recorrência na sua obra) a fim de se problematizar as questões que motivam o artista nesta época.

Em relação a Bataille aflora-se primeiro o *aprofundamento da efusão sexual* enquanto *negação do isolamento do eu, que apenas encontra a êxtase excedendo-se, transcendendo-se no acto amoroso*; seguido da tese de que a *intensidade [do erotismo (amor, paixão)] é maior na medida em que se vislumbra a destruição, a morte do ser*. Já em relação à leitura de Lacan (aqui interposta por Baudrillard) menciona-se a tipificada "espiral [...] da sedução" que nos "descreve não uma história mas o jogo deste encontro falhado", profundamente endémico na condição que desemboca irremediavelmente na "solidão" do sujeito.

Em Fevereiro desse ano sai publicado um artigo⁶⁷ na revista londrina *Artscribe* assinado pelo mesmo Kevin Power a respeito dos trabalhos então recentemente apresentados na exposição da Galeria Cómicos.

Para além de aspectos já referenciados pela crítica precedente, existem alguns enunciados no texto que são merecedores de nota. O primeiro, prende-se com facto de as grandes colagens em papel de Julião Sarmiento – que tinham recentemente estado expostas em Eindhoven –, se encontrarem, para o autor, "entre as peças mais interessantes que emergiram a sul dos Pirenéus".

O segundo, a verificação de que o problema da "coerência" é somente colocado para esta "parecer uma proposição duvidosa". Para Power, existe em Julião Sarmiento um gesto deliberado que sublinha "o facto do discrepante estar conjugado em infindáveis padrões que formam, quebram e reformam".

arte, já não apenas de enraizar-se no seu tempo mas de assumir em si mesma responsabilidades históricas'.

Citações paródicas e revivalismos acríticos prometem dominar quantitativamente, mas não qualitativamente. Pertence ao público saber orientar-se nesta nova onda de animação da pintura" (Gonçalves 2004, 158).

⁶⁷

Kevin Power, "Julião Sarmiento at Comicos" (*Artscribe*, Fev.-Mar. 1986).

O terceiro, a circunstância de que apesar das obras expostas "resistirem a qualquer narrativa linear, elas permanecem potencialmente cheias de histórias".

O quarto, referindo-se a imagens que são provenientes de "um contexto cultural específico e de uma experiência física e emocional", Power esboça uma inspirada caracterização através da metáfora da "espiral", que – segundo o mesmo – parece "oscilar entre imagens que se parecem com um rolo nervoso, representando tanto a espiral da memória como a espiral da arte".

O último aspecto digno de referência prende-se com a verificação, nas últimas séries, da "mistura de uma distância reflexiva com um jogo intuitivo sobre uma superfície sedutora". É no encadeamento dessa singular osmose que o artista explora, num mesmo plano e de um modo deliberadamente articulado, "as possibilidades de uma fragmentação figurativa sobre um fundo essencialmente abstracto".

São cada vez mais evidentes os sinais de que Julião Sarmiento se tornou cativo do público e da crítica espanhola. Sintomático é o artigo escrito por **Francisco Calvo Serraller**⁶⁸, publicado no *El País* (20-3-1987)⁶⁹ a propósito de uma individual patente na Galeria Marga Paz (Madrid, 1987).

Nas vésperas da oitava *Documenta* de Kassel, Sarmiento é agora visto em Espanha como alguém que, desde 1982 – data da sua primeira presença naquele que é o mais importante certame internacional –, "não só esteve presente nos acontecimentos mais importantes artísticos da década actual, como ainda encarna com perfeição o estilo e os valores da mesma".

Caracterizando Sarmiento como "poético na imagem e analítico no uso do método" – traço invocador nesta conjuntura, vindo do seu passado conceptualista –

⁶⁸ Francisco Calvo Serraller nasceu em Madrid em 1948. É professor Catedrático em História da Arte Contemporânea na Universidad Complutense de Madrid, onde lecciona História da Arte Contemporânea desde 1989. Membro da Academia Real de Bellas Artes de San Fernando desde 2001. Foi director do Museu do Prado. Colaborador regular do jornal *Babelia* desde a sua fundação em 1976. Foi proposto para ocupar a cátedra de *Jorge Oteiza* da Universidade Pública de Navarra, em substituição de Pedro Manterola. Tem participado em cursos e seminários de verão da Universidade Internacional Menéndez Pelayo. Entre as exposições que comissariou estão *Naturalezas españolas (1940-1987)*, em 1987/1988, e *El siglo de Picasso*, em 1988, englobadas num conjunto de outras três subordinadas ao título *Cinco siglos de arte español*. Coordenador de la serie "Conceptos fundamentales en la Historia del Arte Español" da editorial Taurus. Muito do seu trabalho tem incidido sobre a história da pintura espanhola dos séculos XIX e XX.

⁶⁹ Francisco Calvo Serraller, "Dramaturgia espectral de la pintura: muestra de Julião Sarmiento" (*El País*, 20-3-1987).

Serraller refere-se a um "equilíbrio entre sombras e claridades" que a "contraposição do poder mágico de forças ocultas e o seu controlo racional-formal" traduz. Na sequência dessa ideia, mediante a metáfora operatória do "*puzzle* artístico", o crítico espanhol foca a sua atenção no recurso a uma *collage* composta por imagens e "estilos diferentes", visando que "com a síntese dos fragmentos se reconstrua uma realidade em si mesma fragmentada".

Referência incontornável a reter, surgida no ano de 1987, é o texto do catálogo que acompanha a exposição *Documenta 8*, em Kassel (Zweite 1987, 212)⁷⁰ – marco de máxima visibilidade, simultaneamente simbólico e sintomático de uma recepção crítica sediada nos grandes palcos europeus.

É numa não confessa mas indisfarçável perspectiva *pós-modernista*, típica do decénio, que **Armin Zweite**⁷¹ – brilhante curador e um dos directores de museu mais distinguidos da sua geração – aponta analogias que "não devem ser ignorados" entre Julião Sarmento e os pintores David Salle e Julian Schnabel (embora sem qualquer análise ou argumento que fundamente tal asseveração). Posicionamento que justifica também o enfoque colocado nos "tons terra" de Sarmento, que, por conseguinte, "remetem para tradições, tal como estas se manifestam na Península Ibérica". Considerações que nos permitem entrever uma perspectiva imbuída naquele mesmo ideário que, por sua vez, realça e prescreve as citações e revivalismos de um passado cultural próprio, que se compadece com as idiossincrasias regionais(istas) de cada pintor.

Mas Zweite não se fica por aqui. Pois é justamente sob o signo do "Retro" que o autor colige um conjunto de remissões inéditas no ponto de vista da história da recepção

⁷⁰ Armin Zweite, "Julião Sarmento", in *Documenta 8*, Kassel, Weber & Werdemeyer GmbH & Co KG, p. 218 (reeditado in Armin Zweite, "Julião Sarmento", in *Farbe bekennen: zeitgenössische Kunst aus Basler Privatsbesitz*, Basel, Museum für Gegenwartskunst e Wiese Verlag AG, pp. 81-82.)

⁷¹ Armin Zweite nasceu em 1941 em Ellerwalde, na Prússia Ocidental. Entre 1960 e 1967, estudou nas universidades de Kiel, Tübingen e Göttingen e, mais tarde, em Bruxelas e em Berkeley, Filosofia, História, História da Arte, Psicologia e Germânicas. De 1974 a 1990 foi director da Galeria Municipal de Lenbachhaus em Munique. Com a idade de 33 anos torna-se no director mais novo de um museu na Alemanha. Em 1990, assumiu como sucessor de Werner Schmalenbach a gestão da colecção de arte do North Rhine-Westphalia. Foi comissário por diversas vezes no âmbito da Bienal de São Paulo. Desde 2001 é administrador da Fundação do Dresdner Bank. Desde 2007 dirige a Brandhorst Collection. Figura de proa no que concerne à introdução da arte contemporânea na Alemanha, através da aquisição de obras de Beuys, Richter, Serra, Rebecca Horn e muitos outros. Curador e crítico de arte brilhante, que uma longa lista de publicações confirma, onde constam mais de vinte livros e catálogos, patenteando um corpus de textos críticos da máxima relevância.

crítica da obra de Julião Sarmiento, em função do "repertório temático das suas obras" se relacionar não apenas "com a Literatura e o Cinema" e com "os eventos do dia-a-dia e as notícias sensacionalistas dos Mass Media", mas também "com a arte nova e culturas antigas". Resulta daqui uma situação em que "o arcaico mistura-se com a política actual", e, formalmente, se reporta "ao graffiti e ao traço infantil", a "imagens da Idade da Pedra", às "colagens de materiais, as que foram desenvolvidas pela Art brut", ou, ainda, a um "monólogo interior transferido para o espaço e para o bidimensional" explanado numa "técnica cujo predecessor foi Picabia".

O enfoque na problematização da identidade pessoal adquire, com este texto, contornos até então ainda não registados. Nas palavras de Zweite, "na sua interligação entre enigma e evidência, as imagens de Sarmiento mostram como a identidade do sujeito é forçada e assume diferentes papéis: o do mistagogo e do racionalista, bem como o do patético e do satírico".

O ponto de chegada nuclear acaba por assentar na ideia de que os trabalhos de Julião Sarmiento simultaneamente envolvem e quebram "o espectro contraditório do espírito do "anything goes" (vale tudo) característico da época". Um fascínio referenciado pelo autor que não se coaduna de todo – como aqui já se apontou – com um ecletismo de cunho revivalista, gratuito e inconsequente, vazio de intenção programática e de estruturação conceptual, que é apanágio de uma boa parte da situação da arte europeia e internacional no dito contexto dos anos 80, com o qual Sarmiento se demarca.

Já no catálogo da mostra individual que a Galerie Bernd Klüser, em Munique, acolheu em 1988, numa profundíssima análise centrada numa só obra – *David and Devil* (1986) –, que o texto "Metaphors of Convulsion: the Art of Julião Sarmiento" dá corpo, o mesmo Armin Zweite coloca um impressionante enfoque na polissémica semântica que a pintura de Julião Sarmiento então consubstanciava; resultado de uma "sucessão de ambiguidades", de várias "camadas diferentes de significado potencial". Este ensejo serve ao autor para dissertar sobre alguns dos motivos temáticos que se figurarão como sendo da máxima importância para a história da recepção crítica vindoura.

Num primeiro momento, são aflorados os "temas da morte do sujeito, da dissolução da identidade numa multiplicidade de diferentes papéis"; para seguidamente se dissertar de modo mais incisivo sobre a ambiguidade que provém dos motes da

instabilidade da identidade pessoal, consignadas ao topos do "hermafrodita" e da "conotação homossexual", aqui associados ao subsequente risco da "perda da identidade" ou do "esboço [...] da não-identidade". Gesto que faz diluir as fronteiras clássicas que historicamente tipificam as "diferenças de género" entre o feminino e o masculino.

O mais decisivo contributo que este ensaio propõe é investido pelo filtro da noção de “desconstrução”, refere o autor, não de Derrida, mas mais precisamente de Paul de Man. Abordagem teórica que permite estabelecer uma coerente e interessante equivalência entre o programa artístico de Julião Sarmento e a crítica “descontrutivista” de recorte erudito.

O ponto de chegada consiste no seguinte enunciado: "Fazendo as concessões necessárias para a diferença do género", Julião Sarmento ao recusar "toda a busca por uma verdade unidimensional [...] mina deliberadamente a relação entre palavra e imagem, entre conceito e imaginação". Resultado: uma “abordagem à pintura que – segundo Zweite – pode muito bem ser designada de pós-moderna”. Trampolim assaz rebuscado e engenhoso para que o autor enquadre Sarmento no ideário tipificado do pastiche pictórico (sem que este termo seja mencionado) que marca os anos 80, em razão do artista português combinar "uma variedade de diferentes elementos, compositivamente heterogéneos e estilisticamente conflituosos".

Esta última leitura sai corroborada pela invocação de uma série de vultos referenciais que comumente se inscrevem na referida proposta: "David Salle, Julian Schabel, Enzo Cucchi e Mimmo Paladino". Porém, apesar da acertada aproximação a tais figuras paradigmáticas da *pintura pós-modernista*, o autor aponta para o facto de Julião Sarmento, em termos iconográfico, ter começado a desenvolver desde cedo "uma linguagem pictórica muito própria, um idioma repleto de discrepâncias", que inclui referências da “literatura e do filme, da arte moderna e das culturas primitivas, do quotidiano e do sensacionalismo dos media”, entre outras.

De entre os vários temas e motivos esquematicamente focados, o autor destaca um em particular: o problema da “fragmentação do *self*”, enquanto fenómeno moderno corporalizado na figura do poeta português Fernando Pessoa, cujo Livro do Desassossego, lhe serve como paradigma. Zweite estabelece uma estreita e profícua correlação entre a obra literária de Pessoa e a de Sarmento: ambas se prendem com a

demanda crucial de traduzir a experiência íntima e vivencial da pulverização da identidade do sujeito. A argumentação torna-se mais eloquente num dos trechos citados pelo autor ao livro referenciado de Pessoa: “Eu existo enquanto sucessão de quadros, nos quais eu me descrevo a mim próprio; a descrição não é falsa, mas também mente. Eu existo mais nos quadros do que em mim mesmo”. Essa similaridade entre a obra de Pessoa e a de Sarmiento, verificada e promovida por Zweite, outorga uma conclusão de grande amplitude, em razão das “suas preocupações com a questão da identidade parecem epitomar o sentido geral da insegurança que caracteriza a era moderna”.

Bastante profícuo sobre o papel que Julião Sarmiento ocupa enquanto referência para a nova geração de artistas em Portugal é o artigo que o então curador do Institute of Contemporary Art de Boston, **David Joselit**⁷², escreve para a conceituada revista nova-iorquina *Art in América* (Set. 1987) intitulado “Portugal: the Younger Generation”, em resultado do convite que lhe foi endereçado pela Fundação Calouste Gulbenkian com o intuito de conhecer o panorama artístico português contemporâneo.

Refere Joselit que a sua estadia em Portugal fê-lo tomar contacto com um “sentimento de entusiasmo, de oportunidade para os artistas jovens”, e não obstante o próprio Sarmiento, em sintonia com outros artistas mais novos que inquiriu, “ser prudente em assumir uma posição de liderança em Lisboa”, o autor acredita “que a sua prontidão e habilidade em entrar na cena artística internacional estabelece um importante exemplo para os artistas mais novos”.

É nessa ordem de ideias que o curador refere que, do ponto de vista formal, “imagens pictográficas e expressionistas numa composição tipo colagem” encontram eco “em artistas emergentes como [Pedro] Proença e [Pedro] Portugal”. Porém, uma ressalva relativamente à diferença fundamental que os separa é estabelecida quando, muito conscientemente, o autor alerta que o que “dramaticamente coloca este grupo à parte, no entanto, é a sua facilidade irónica para com um ecletismo imagético: uma técnica que, para Sarmiento, foi obtida à custa de muito esforço em tempos seriamente desesperantes”.

⁷² David Joselit trabalhou enquanto curador no Institute of Contemporary Art em Boston entre 1983 e 1989 onde co-organizou várias exposições, incluindo *DISSENT: The Issue of Modern Art in Boston* (1985), *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture* (1986) e *The British Edge* (1987). Colaborou como crítico em revistas como a *Artforum* e a *Art in America*. É autor de *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941* (MIT Press, 1998), *American Art Since 1945* (Thames and Hudson, World of Art Series, 2003) e *Feedback: Television Against Democracy* (MIT Press, 2007). É editor da publicação *OCTOBER* e escreve regularmente sobre arte e cultura contemporânea.

Este texto torna-se igualmente relevante pela perspicácia como, comentando a produção de Sarmiento desde 1981, o autor se refere a uma pintura marcada por “paixões frequentemente violentas”, onde, “numa atmosfera romântica, irrompe “quase uma culpa melancólica”. Aspecto peculiar que o distingue “de modo vincado das pinturas de David Salle, com quem Sarmiento é recorrentemente comparado”.

Após um artigo que lhe dedica na *Artforum* (Set. 1987)⁷³, **Aurora Garcia**⁷⁴ – destacada crítica de arte espanhola e colaboradora regular daquela revista – assina um texto de assinalável profundidade reflexiva com o título de “A modo de epístola: para Julião Sarmiento”, que figura no catálogo da individual que Galeria Atlântica (Porto) exibiu em 1988.

Invocando tanto a filosofia platónica como o pensamento de Schopenhauer e de Nietzsche, Garcia sinaliza a “utilidade que pode comportar o conhecimento de si mesmo” – que hoje em dia se apresenta como “uma enteleguia, algo que nos está vedado” –, para um homem que, sob a evocação de Heidegger, é “incapaz de ver para lá da sua própria existência por ainda não ter conseguido entrar na sua plena essência”.

Esta sintética abordagem sobre o problema da (auto-)identidade pessoal do ponto de vista da filosofia contemporânea, leva Aurora Garcia a enunciar que Julião Sarmiento põe “a descoberto as grandes e as pequenas incógnitas que rodeiam e têm rodeado o homem acerca de si mesmo e dos outros”. Recorre ao *topos* do duplo “antitético” e “complementar”, onde matricialmente habitam Dionísio e Apolo (conflito estruturante já anteriormente aludido por Helena Vasconcelos), para seguidamente apontar três polaridades exploradas em Sarmiento: “Tu sabes que não é possível falar da tua vida de um modo inequívoco e de uma só maneira e também estás consciente de que no presente converge o passado, no homem o animal e na unidade a desagregação”.

Após focar alguns aspectos já referidos pela crítica precedente – sobretudo no tocante a um “puzzle normalmente formado por mais de uma imagem e por relações sintáticas que não respondem a nenhuma ordem lógica pré-estabelecida” –, a autora enquadra Julião Sarmiento no seu presente conjuntural, isto é, “num tempo marcado pela poética do vazio”. Paradigma que se compadece com os diagnósticos pouco optimistas de Lipovetsky que, por conseguinte, definem a “idade pós-moderna” como “alimentada

⁷³ Aurora Garcia, “Julião Sarmiento” (*Artforum*, Set. 1987).

⁷⁴ Crítica de arte espanhola, actualmente professora da Universidade de San Pablo-CEU e da Universidade Européia, Madrid.

pela apatia e afastada dos ideais revolucionários que caracterizam as vanguardas". Porém, para a autora, apesar do recurso a "certos tiques do presente" Sarmiento não é de todo "prisioneiro das suas redes". Os termos em que a ressalva é feita merecem ser considerados.

[...] penso que tu não anulas as ordens hierárquicas nos múltiplos ingredientes que confluem e dialogam - também na tensão - nas tuas pinturas porque consideras que tudo vem a ser o mesmo, por muito que te valhas de uma pluralidade de linguagens e nas tuas obras se irmanem elementos díspares - conceptual e formalmente falando - dotados de um valor similar.

Igualmente digno de constar nesta resenha crítica é o texto publicado em Novembro na revista espanhola *Balcon* (Nov. 1987) que o artista, poeta e crítico de arte espanhol **Antonio Zaya**⁷⁵ assina.⁷⁶

Tal como o título tão bem explana, trata-se de "Diálogos interiores" em forma de "(fragmentos de uma exposição)". Puro exercício hermenêutico, literário, composto por frases mediadas por reticências, em jeito de poema que se desenrola fragmentariamente à medida que versa sobre as peças expostas na Galeria Marga Paz (Madrid, 1987).

A sequenciação compassada de ideias avulsas ou despegadas, num ritmo típico de uma escrita aparentemente feita ao sabor da pena, não deixa de evidenciar o propósito daquilo que justamente é: fluxo livre de impressões e pensamentos, sem qualquer fio lógico condutor ou planeamento discursivo estruturante. Parece tratar-se, antes, de um depoimento acerca de um conjunto de impressões subjectivas, cabalmente descomprometido com o rigor e metodologia consignados ao campo normalizado do discurso crítico mais especializado.

Não obstante, esta fiada de enunciados soltos, que parecem partir de impressões atiradas ao acaso, são reveladoras de uma acertada relação ao que está irremediavelmente em jogo. Por conseguinte, talvez o aspecto mais interessante deste

⁷⁵ Crítico e curador, Antonio Zaya nasceu em 1954 em Las Palmas, nas Ilhas Canárias. Começa por ser um artista dadaísta dedicado à performance e às incursões poéticas do irracionalismo. Vive posteriormente em Madrid até deslocar-se para a Costa Brava, Catalunha. Foi curador da feira ARCO em Madrid, da Bienal de Havana e da Bienal das Ilhas Canárias. Desde 1993, Zaya é também editor da revista *Atlantica*.

⁷⁶ Antonio Zaya, "Dialogos interiores (fragmentos de una exposicion)" (*Balcon*, Nov. 1987).

exercício de *escrita performática* seja justamente esse: o método da composição *fragmentada*, que caracteriza à época a pintura de Julião Sarmiento, resulta simbolicamente transposto para o modo *fragmentado* do discurso sobre a mesma.

Este inusitado traço não impede que a resenha de sentenças e impressões não seja deveras esclarecedora, e até resolutamente incisiva, nomeadamente quando se nota que se trata de "pinturas do próprio sujeito", pautadas por "fragmentações nítidas de uma composição não dispersa que, no entanto, não se organiza simbolicamente". E, por isso, de "mistérios que não revelam as suas chaves", em razão de se tratar de "um diálogo intimista, de mim mesmo", ao invés de "um diálogo para fora", porque "tudo é um código, um sistema".

Em suma, podemos avançar sem grande risco com a ideia de que este discurso crítico se *teatraliza* como a própria pintura (para a representar assim nos seus aspectos mais essenciais), tornando saliente uma das mais sintomáticas caracterizações do autor: "a fragmentação é como uma frase, como um capítulo no sistema".

Também no término do ano, cabe referenciar um artigo de **Cristoph Blase**⁷⁷ publicado na *Noëma: Art Magazine* (Nov.-Dez. 1987). O crítico começa por colocar o mote no "carácter dominante do segredo" em Sarmiento – "quanto segredo, quais os símbolos que devem ser difíceis de decodificar e quais os que não devem ser decodificados" –, tornando saliente a tensão existente entre a potencialidade da "associação" em cada uma das imagens, isto é, a sensação de que estão "relacionadas" e a impotência experienciada pelo espectador por não conseguir "esclarecer" tal sensação.

Depois de invocar alguns artistas contemporâneos, por intermédio de uma série de remissões formais – Jasper John, Günther Färg e John M. Armleder –, também Kiefer e Cucchi são mencionados em função do motivo simbólico recorrente do barco a vapor. Importante nesta análise é a qualificação de Sarmiento como um "artista actual", "absolutamente informado", na medida em que "conhece o alfabeto óptico da comunicação" do seu tempo. Daí o uso dos "média na pintura", o que faz dele – segundo o autor – "um artista que não toma apenas um caminho possível da

⁷⁷ Cristoph Blase nasceu em 1956. Trabalha durante muitos anos enquanto crítico de arte e curador, tendo colaborado com ART, Wolkenkratzer, FAZ, Kunst-Bulletin. Fundou em 1995 o Web-site www.blitzreview.de. Entre 1995 e 1997 é professor de história de arte na University of Applied Sciences. Desde 2004 dirige o ZKM | Laboratory for Antique Video Systems no Center for Art and Media Karlsruhe em Karlsruhe.

transposição óptica de sentimentos, mas que inclui conscientemente, no seu repertório, todas as possibilidades da pintura". Estes enunciados levam o autor a terminar o artigo com a ideia de que o Sarmiento "expressionista" – autor por vezes de quadros "selvagens" feitos de uma "forma mais enérgica" – acaba por estar, não obstante, "subordinado" (para não dizer subsumido) ao "pintor conceptual" cuja arte dos anos 70 ainda de algum modo "transparece".

Entretanto, ecos à individual da Galerie Bernd Klüser (Munique, 1988) surgem num artigo publicado na *Flash Art International* de Agosto. Perfilando uma linha interpretativa tornada recorrente, **Katharina Hegewisch** reitera de um modo algo simplificado os posicionamentos de autores anteriores em torno da componente autobiográfica e vivencial requerida pelo trabalho de Julião Sarmiento.

Apesar de referir que o artista português se vira para a “vida”, para as “experiências da sua vida quotidiana”, a fim de se apropriar de qualquer coisa que seja, ao mesmo tempo a autora ressalva que ele acaba por "se distanciar completamente atrás da sua obra". Argumenta que "as fontes subjectivas do trabalho não são para ser reveladas, e o que importa é a tensão entre o que é visível na superfície da pintura e a aura que dela emana". Esta leitura faz com que Hegewisch accione, ainda que difusamente e com os devidos cuidados, o ideário pós-estruturalista adstrito ao *topos* da *morte do autor*. No seu dizer, "o público não tem outra escolha [...]. O vocabulário pessoal do artista converte-se no vocabulário pessoal do observador".

Só depois do salto qualitativo e geográfico levado a cabo por Julião Sarmiento na segunda metade da década de 80 – para o qual contribui o começo da relação de trabalho do artista com a galeria de Bernd Kluser em Munique (uma das mais prestigiadas da Alemanha⁷⁸), a consolidação da visibilidade europeia mediante uma nova presença na *Documenta 1987*, o alargamento do circuito regular de exposições a outras galerias de primeiro plano a nível europeu (Giorgio Persano em Itália ou Xavier Hufkens na Bélgica) e ainda algumas presenças em exposições colectivas internacionais

⁷⁸ Recorda Alexandre Melo que "Bernd Kluser foi um dos galeristas históricos que trabalharam directamente com artistas como Andy Warhol e Joseph Beuys e actualmente mantém relações privilegiadas de trabalho e representação de primeiro plano mundial como Tony Cragg, Enzo Cucchi ou Mimmo Paladino" (Melo 1999 [estudo], 167).

de grande significado (*Terrae Motus*, Ercolano, 1984, ou *Prospect* 86, Frankfurt, 1986) – é que a acção axial e decisiva do jovem crítico **Alexandre Melo**⁷⁹ toma lugar em termos de difusão crítica da obra de Julião Sarmento em Portugal e essencialmente no estrangeiro. Este irá consolidar e dinamizar o papel de “crítico de serviço” eleito pelo artista. Lugar sucessivamente ocupado por Ernesto Sousa, António Cerveira Pinto e João Pinharanda, do qual Melo será apenas “destronado” por Delfim Sardo no início dos anos 2000.

O seu contributo começa em Portugal e em Espanha, principalmente com duas entrevistas – “Julião Sarmento: queria ser mas perverso” (*La Luna de Madrid* [“La Luna en las Cidades”], Madrid, Dez. 1984), e “De dentro para fora” (*JL*, 17-12-1985) – a par de brevíssimas notas críticas. A primeira (“Julião Sarmento” *JL*, 28-12-1985) refere-se à individual da Cómicos (Lisboa, 1985), sublinhará que “os efeitos pictóricos” e as “referências figurativas [...] se afastam cada vez mais do registo anedótico, ou mesmo obsessivo, para insinuarem valores de enigma – apontamento cifrado”. A segunda insere-se no âmbito do concurso para uma exposição patrocinada pelo Conselho da Europa e Comunidade Europeia (Estrasburgo, 1987). Alexandre Pomar, José Luís Porfírio e Alexandre Melo (*Expresso* “Revista”, 16-5-1987) assinam um artigo intitulado “16 Pintores dos Anos 80” que integra a lista de dezasseis artistas portugueses seleccionados pelos referidos para aquele efeito. Apesar do nome de Julião

⁷⁹ Alexandre Melo nasceu em Lisboa no ano de 1958. É doutorado em Sociologia da Cultura pelo ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa), licenciado em Economia pelo ISE (Instituto Superior de Economia) e Professor de Sociologia da Cultura e Arte Contemporânea no ISCTE. Colabora regularmente na imprensa escrita, sobretudo no *JL* — *Jornal de Letras, Artes e Ideias* e no *Expresso*, de que é colaborador regular desde 1982. Na área especializada das artes plásticas colaborou, desde 1988, entre outras publicações, no diário *El País* e nas revistas internacionais *Flash Art*, *Parkett* e *Artforum*, desta última como colaborador regular. Dirigiu a revista cultural *Belém*. Organizou várias exposições em Portugal e no estrangeiro, de entre as quais se destacam: *High Art Society*, Galeria Atlântica, Porto, 1989; *Complex Object*, Galeria Marga Paz, Madrid, 1989; *10 Contemporâneos*, Fundação de Serralves, Porto, 1992; *Retrospectiva Eduardo Batarda*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998; *Lost Paradise* — Catherine Opie, Ellen Cantor, Joachim Koester, Galeria Presença, Porto, 1998; *Lost Paradise* — Mirosław Balka, Zhang Huan, Galeria Presença, Porto, 1999; *Happiness* — Billy Sullivan, Delia Brown, Gary Hume, Jack Pierson, Galeria Presença, Porto, 2001; *Milano Europa 2000* — *Fine Secolo. I Semi del futuro*, comissário da participação portuguesa, PAC e *Triennale di Milano*, Milão, 2001; *Arte Pop & Cia* — *Colecção Berardo*, Sintra Museu de Arte Moderna, 2002; *In Dreams* — Cristina Iglesias, Douglas Gordon, Galeria Presença, Porto, 2002; *Hollywood Boulevard* — John Baldessari, Jack Pierson, Richard Prince, Galeria Presença, Porto, 2003; *Grande Escala* — *Colecção Berardo*, Centro das Artes, Calheta, 2004. Foi comissário de Portugal para a Bienal de Veneza 1997, com uma exposição de Julião Sarmento e para a Bienal de São Paulo 2004, com uma obra de Rui Chafes e Vera Mantero. Tem inúmeros textos publicados em monografias, volumes colectivos e catálogos de exposições realizadas em Portugal e no estrangeiro. Participou em inúmeros colóquios, congressos, encontros e conferências, tanto em Portugal como no estrangeiro.

Sarmiento constar na lista individual de todos os críticos, é Melo o autor do diminuto enquadramento crítico feito à obra do artista no qual releva o "estilo e 'mitologia' pessoais cuja força e originalidade obtiveram já plena consagração internacional".

Um outro ensejo encontra-se no ensaio, aqui já recenseado, que Melo escreve a quatro mãos com João Pinharanda (*Arte Contemporânea Portuguesa/Portuguese Contemporary Art*, Lisboa, Grafispaço, 1986).

A intervenção crítica de Alexandre Melo sobre o trabalho de Sarmiento inicia-se internacionalmente, e com mais propriedade, num pequeno texto homónimo da peça “La chronique scandaleuse” (Melo 1987, 62-63), que figurou na colectiva *Quatrièmes Ateliers Internationaux des Pays de La Loire* (Abbaye Royale de Fontevraud, Fontevraud, 1987).

Usufruindo já de contributos de autores de reconhecido peso – como Arcangelo Izzo, Kevin Power, Francisco Calvo Serraller, Armin Zweite ou Aurora Garcia –, cedo o crítico revela-se exímio na problematização de algumas das principais premissas motoras da obra de Sarmiento.

O primeiro enunciado é que "o desejo é sempre como o desejo do prisioneiro que desenha nas paredes da sua cela", cuja "intensidade solitária [...] o impele ao trabalho do imaginário, à criação plástica". A segunda premissa assenta no facto do objecto do desejo, quando revestido pela sua natureza obsessiva, não poder ser constituído enquanto todo unificado, mas somente materializado enquanto "movimento de multiplicação, dispersão, fragmentação".

Á entrada do ano de 1988, Julião Sarmiento aparece com um lugar de resolutivo destaque num artigo intitulado "Dossier Portugal" publicado na *Flash Art International* (Jan.-Fev 1988), que Alexandre Melo assina com o propósito de caracterizar e divulgar além-fronteiras a nova cena artística portuguesa que emergiu nos anos 80.

Demarcando-o esquematicamente dos restantes artistas, ao surgir procedido pelo ponto intitulado "Grupo dos anos oitenta" num alinhamento que confere a Sarmiento um lugar cimeiro (espécie de farol orientador), refere o crítico que nos anos 70 Julião Sarmiento fora "membro de um pequeno grupo de artistas que" ao introduzir "no contexto português reflexões teóricas e formas artísticas conectadas com a arte conceptual e pós-conceptual, abriu "caminho para a criação de uma nova situação no campo das artes plásticas em Portugal nos anos 80".

Para além de lhe destacar a "habilidade para combinar uma fidelidade obstinada com uma sensibilidade capaz de integrar e articular criativamente as mais notáveis variações em construções plásticas sucessivas", Melo avança ainda com uma leitura de incisivo alcance sobre a obra de Sarmiento: "O que nós vemos não é a redundância formal da forma do desejo, mas antes uma identificação da atitude entre sujeito que deseja e o artista que cria". Essa leitura vai despoletar, mais tarde, uma outra.

Dissertando sobre a diferença fundamental existente entre a "mentira do erotismo" ("o alibi mais barato da domesticidade") e o olhar "terrivelmente honesto" do pornográfico, Alexandre Melo vai encetar numa curiosa análise num artigo que sai na publicação espanhola *Sur Exprés* (Abr. 1988) para meses depois o mesmo ser reeditado no *Expresso*/"A Revista" (13-8-1988). Alega o crítico que uma estreita homologia parece estar em acto entre o olhar pornográfico e a pesquisa que Julião Sarmiento levada a cabo nas séries intituladas «*Tales on Dirty Realism e Divórcio Perfeito*», dedicado a *Raymond Carver* (1987).

Apenas uma breve nota para o artigo generalista, da mesma índole em termos de propósito, intitulado "Quelques artistes contemporains portugais" (*Art Press*, Dez. 1988), que leva a assinatura do mesmo Melo.

Do ano seguinte, referência verdadeiramente axial é o livro *Julião Sarmiento. As velocidades da pele* publicado pela Galeria Cómicos por ocasião da individual ocorrida naquele espaço (Melo 1989). Marco incontornável, desde logo por se tratar da primeira publicação monográfica⁸⁰ dedicada ao trabalho do artista. Depois de se afirmar, a par de João Pinharanda, como o crítico português mais assíduo e atento para com o trabalho de Julião Sarmiento da segunda metade de oitenta, Melo apresenta agora sobre a obra do artista uma pioneira visão crítica de conjunto.

O primeiro enunciado de caracterização genérica assenta na capacidade que o pintor detém para "combinar uma estreita e intensa articulação com a evolução das conjunturas plásticas com a progressiva consolidação e complexificação de um universo plástico que comporta uma das mitologias pessoais mais consistentes da actualidade". O que Melo considera ser "uma constância obstinada no tratamento de um mesmo núcleo obsessional e no seu sucessivo enriquecimento plástico", encontra tradução nas manchas

⁸⁰ Alexandre Melo, *As velocidades da pele*, 1989, Galeria Cómicos Editores, Lda., Lisboa, 1989. Estudo monográfico de 112 páginas, 12 páginas de texto, e com uma versão em português e outra em inglês.

temáticas que estruturam o discurso do crítico enquanto linhas transversais de pesquisa que explanam genericamente as obsessões individuais do artista português.

De entre os tópicos orientadores do trabalho do artista que se enunciam, um dos mais profícuos prende-se com o ponto dedicado à "Predação e Sexo" onde se detecta, por um lado, uma linguagem "básica, essencial e elementar" próxima das "formas-mãe da pregnância biológica"; e por outro, "uma linguagem rica, complexa, multifacetada [...] que contribui para contaminar de sexo e predação as paisagens do nosso quotidiano".

Segue-se um ponto intitulado "Paixão e Solidão" onde o autor argumenta a favor da demarcação peremptória de Julião Sarmento perante o neo-expressionismo, averbando a sua "utilização anedótica". Aqui a abordagem de Melo formaliza uma questão de fundo com articulações novas, particularmente quando refere que, relativamente ao sujeito passional, este está "aquém do estatuto social de sujeito, num núcleo fechado de solidão e intensidade". Já em relação ao objecto de paixão, este sofrerá, por seu turno, "um processo de desagregação equivalente mas de natureza oposta". Porque "tornado matéria de obsessão, a sua unidade torna-se mítica e abstracta, apriorística, ao mesmo tempo que as suas formas de corporização, no imaginário do apaixonado, sofrem um movimento de multiplicação, dispersão e fragmentação conducentes a uma capacidade de totalização".

No ponto intitulado "S/M", referindo-se ao trabalho de Sarmento enquanto "exercício de difuso e omnipresente voyeurismo", Melo assinala que na sua base "está uma atitude de permanente sofreguidão em relação à chamada realidade" cujo objectivo é "utilizar a realidade para a submeter ao império do imaginário". É na perspectiva que salienta a omnipresença do voyeurismo em Sarmento, que o crítico estabelece uma fina ponte com o cinema: "O corpo do cinema, o corpo da vedeta, é como o corpo do objecto de paixão, um corpo intotalizável, um corpo não unificável, cujo o poder de atracção é directamente proporcional à sua capacidade de se fragmentar e multiplicar numa infinidade de imagens desejáveis".

Essas considerações levarão Melo, no último ponto temático – intitulado "A Proliferação Das Parcelas" –, a abordar o problema da fragmentação em si mesma enquanto traço estruturador do trabalho do pintor, a fim de refutar uma ideia anteriormente avançada (por Francisco Calvo Serraller, em 1987). Advoga, assim,

Melo, que na obra de Sarmiento “os fragmentos não se organizam segundo a lógica do puzzle”, mas antes “segundo uma lógica de balanço e contraponto”.

Depois da primeira monografia realizada sobre a obra de Julião Sarmiento, Alexandre Melo entra mais uma vez em cena com um artigo publicado na reputada revista nova-iorquina *Artforum* (Abr. 1989), agora a propósito de uma mostra individual patente na Galeria Atlântica (Porto, 1988). Talvez o único enunciado merecedor de registo seja uma das teses centrais já anteriormente ensaiadas do autor. Argumenta Melo que é necessário fazer, a propósito do trabalho de Julião Sarmiento, uma distinção “entre a noção comum de paixão e a noção trágica de paixão”, sendo a primeira a “expressão de uma relação explícita” e a segunda justamente “o produto de uma relação impossível”. Apesar das implicações desta asseveração se encontrarem já plenamente desenvolvidas na monografia supracitada, tal enunciado parece no entanto adquirir alguns novos matizes dignos de consideração quando se nota que, “o que está entre a pulsão original e o produto final não é o movimento linear na direcção de uma satisfação instintiva do trabalho em si mesmo. E encontra-se nesta dimensão o fundamento daquilo que poderá ser um processo de sedução ou de perversão”.

Em jeito de nota, constatamos que será sintomático do ávido desejo de acompanhamento da difusão do trabalho de Julião Sarmiento no estrangeiro, o facto de mais de metade dos textos assinados pelos dois críticos portugueses mais importantes da sua fortuna crítica destes anos – Pinharanda e Melo –, figurarem em catálogos de mostras ocorridas fora de Portugal ou em revistas internacionais.

O papel do crítico **Bernardo Pinto de Almeida**⁸¹ na formação da fortuna crítica da obra de Julião Sarmiento começa relativamente tardia e pontual, atendendo que ele é

⁸¹ Bernardo Pinto de Almeida nasceu em 1954. É doutorado em História da Arte e da Cultura pela Universidade do Minho (1993). É professor catedrático na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Membro da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), da Comissão Assessora do MEIAC — Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Espanha) — cuja colecção de arte portuguesa organizou —, integrou a Comissão de Compras da Fundação de Serralves (1990-1996). Foi Director Artístico da Fundação Cupertino de Miranda em Vila Nova de Famalicão, onde fundou o Centro de Estudos do Surrealismo. Tem colaborado com diversas publicações especializadas entre as quais *Lapiz* (Espanha), *Contemporanea* ou *Artforum* (EUA). Prémio AICA/Gulbenkian de Crítica de Arte, em 1983. Organizou, como comissário independente, cerca de três dezenas de exposições em diversas instituições. Prefaciou mais de três centenas de catálogos de exposições de artes plásticas em Portugal e no estrangeiro. Publicou vários livros, entre os quais: *Pintura Portuguesa no Século XX*, Porto, Lello Editores, 1993, 3.ª edição 2002. *Imagem da Fotografia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995. *O Plano de Imagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996. *Henrique Pousão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999. *Estranho Desenho — O Surrealismo*, Sintra, Edição Fundação Berardo/Sintra Museu de Arte Contemporânea, 2001. *Transição — Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002. *As Imagens e as Coisas*, Porto, Campo das Letras, 2002. *Quatro Movimentos da Pele*, Campo das Letras, Porto, 2004.

claramente um dos quatro críticos mais activos na cena artística portuguesa na década que nos ocupa⁸². Neste ponto, não nos podemos furtar à constatação do facto de Julião Sarmento não ter participado na exposição comissariada por este crítico, significativamente intitulada *Os Novos Primitivos* (Cooperativa Árvore, Porto, 1984)⁸³. Devemos questionar a ausência de Julião Sarmento – dois anos após a sua participação na *Documenta 7*, e que "usava uma imagética neo-expressionista desde 1980" (Pinharanda 1995, 615), "realizando [assim] a passagem activa de conjuntura" (Pinharanda 1995, 619) – numa exposição que João Pinharanda retrospectivamente considera fazer uso fundamentalmente de "um critério de apreciação abrangente e integrador da realidade histórica e contemporânea", ao estabelecer uma "ponte local para a realidade dos anos 80" (Pinharanda 1995, 615).

Esta ausência de Sarmento resulta ainda mais surpreendente quando se lê, no texto assinado por Bernardo Pinto de Almeida para o catálogo – "D'Os Novos Primitivos" (Almeida 1984, s/n.º p.) –, que ali a predominância da pintura é celebrada na "produção estética" então "mais actual". Facto que lhe permitia auspiciar "a afirmação de um primado do prazer da pintura e do gesto de pintar", um "certo primitivismo", a "revalorização do afectivo e do imaginário como índices de um regresso de subjectividade", o "«inacabamento»", a "«naiveté»" e "o gosto pelo brutalismo expressivo". Em suma, todo um ideário conjuntural que deriva da "falência das ideologias de cariz conceptualizante", e que corporalizam justamente algumas das principais coordenadas estéticas que Sarmento vinha explorando, pioneiramente no contexto português, desde 1980/1981.

Quatro anos mais tarde, Bernardo Pinto de Almeida organizaria uma exposição colectiva com o título de *Um Olhar sobre a Arte Contemporânea* (Casa de Serralves/Secretariado de Estado da Cultura, Porto, 1988). Neste ensejo Julião Sarmento já integra a lista dos artistas participantes – Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Ângelo de Sousa, António Campo Rosado, António Dacosta, Eduardo Batarda, João

⁸² Para a definição das principais referências que constituem massa crítica mais activa e actualizada da década de 80, no artigo de cariz historiográfico "Anos 80: 'A Idade da Prata'", João Pinharanda refere-se ao momento em que "na Bienal de Cerveira se reuniu a escolha consensual (*Anos 80*) dos quatro críticos mais activos de então: dois de Lisboa (Alexandre Melo e João Pinharanda) e dois do Porto (Bernardo Pinto de Almeida e Eduardo Paz Barroso)" (Pinharanda 1995, 615).

⁸³ O alinhamento dos participantes dessa mostra aparece dividido em três secções: (1) OS NOVOS PRIMITIVOS: Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, Fernando M. Oliveira, Fernando Pinto Coelho, Luís Ganheiros, Carlos Carreiros; (2) HOMENAGENS: Mário Eloy, Júlio, A. Areal; (3) ARTISTAS CONVIDADOS: Paula Rego, Mário Cesariny, Álvaro Lapa.

Penalva, Manuel Casimiro, Paula Rego e Pedro Cabrita Reis –, dando corpo a uma iniciativa cujo propósito assenta na apresentação, segundo as palavras de Fernando Pernes que figuram no texto de apresentação do catálogo, de um "discurso pessoal sobre a actualidade da arte portuguesa" (Pernes 1988, 3).

Apesar de no seu texto introdutório Bernardo Pinto de Almeida aferir que "toda a arte de hoje tende a perder a Pátria, a determinação de um território – cultural, social, geográfico, histórico" para se redimensionar num amplo horizonte feito de interrogações mais incertas – como aquelas que os *topos* do "nomadismo" e do "cosmopolitivismo" paradigmaticamente proclamam –, tal asseveração não impede que, num breve texto especificamente dedicado ao artista (Almeida 1988, 21), o mesmo Bernardo Pinto de Almeida caracterize as obras do pintor como "mapas enigmáticos, polimórficas, desconectadas" que se organizam "na diversidade de sentidos em que ecoa o fluir de uma sensibilidade meridional".

Outro aspecto merecedor de nota é o "duplo movimento entre a contenção (lírica) e a saturação e transgressão (barroca)" que, nas suas palavras, caracteriza essencialmente o trabalho de Sarmiento, levando o autor a situá-lo dialecticamente entre um "impulso imediato" de uma "sensação em estado puro" e o "sentido de composição orgânica [...] pautada por valores de premeditada concepção".

O ano de 1988 regista ainda o momento da entrada para a história da recepção crítica da obra de Julião Sarmiento o contributo de **Emídio Rosa de Oliveira**, com duas críticas sucessivas. A primeira feita à "Colectiva na Cómicos" (*Semanário*, 23-7-1988), e, ainda no mesmo ano, a dedicada à individual patente na Galeria Atlântica (Porto, 1988), com o título "Julião Sarmiento expõe no Porto" (*Semanário*, 23-12-1988).

Sobre a colectiva da Cómicos – que reuniu, em meados de 1988, trabalhos de Fernando Calhau, Cabrita Reis, Julião Sarmiento, J. M. Sicília, Leonel Moura e Pedro Proença –, Emídio Rosa de Oliveira punha lado a lado Sarmiento e Sicília, para notar em ambos “uma série de passagens ópticas intermitentes entre o figural e o abstracto” que ostentavam um “‘Pollockismo’ de natureza germinativa”, o que, por sua vez, fazia jus a “manchas” que “movimentam uma conjuntura de acasos” e onde a “violência manual do gesto pictórico” apontava para um leitura de índole processual em detrimento da pura “opticabilidade”.

No segundo ensejo, o crítico salientava o facto de pela primeira vez na cidade do Porto uma exposição apresentar obras realizadas entre 1981 e 1988, permitindo assim uma visão global do trabalho do artista “em *momentos* da sua evolução recente”. Para Oliveira, Julião Sarmento “encena” uma “oscilação figurativa através de iconogramas e de apontamentos lapidados” que consubstancia um “vaivém imagético errante” enquanto “«*teatros da memória*»”. Ao mesmo tempo, uma “excessiva [...] elaboração pictórica” convive com um “esoterismo culto, onde confluem figuras e símbolos esquemáticos”, em telas que “não são citações directas, mas elaborações vertiginosas”. Não podemos deixar de apontar que Oliveira segue as mesmas linhas de leitura que alguns autores já haviam lançado à obra de Sarmento, especialmente quando se refere a um “esquartejamento temporal do «puzzle» figurativo”, notando assim que, nos últimos trabalhos de 1985 a 1988, “uma versão pictórica do mundo *roubado* da pintura”, ou ao considerar um trabalho que “«fala de mundos coexistentes»” configurado em quadros que podem ser lidos como “«mosaicos»”.

Com um artigo significativamente intitulado "Por uma presença maior de Julião Sarmento..." (*Jornal de Notícias*, 11-12-1988), **Eduardo Paz Barroso**⁸⁴ é outro dos activos críticos portugueses dos anos 80 que, de modo algo tardio, entrará no quadro da recepção crítica da obra de Sarmento. Ocupando-se da individual que Sarmento exhibe na Galeria Atlântica (Porto, 1988), e depois de sublinhar que o artista, "aos 40 anos, conseguiu ser o mais internacional dos portugueses da sua geração", revela-se um tanto desiludido por ali não serem exibidos trabalhos muito recentes (1985-86).

Várias tónicas são afloradas. Depois de "uma espécie de elegia", Barroso menciona uma "profanação" que "decorre da distribuição fragmentada pela superfície dos quadros" mediante "pedaços de uma história que se harmonizam inteligentemente numa aparência narrativa". Seguidamente, nota o crítico que "a herança de uma pulsão expressionista" torna-se, em quadros recentes, cada vez mais "depurada", facto que se

⁸⁴ Eduardo Paz Barroso (Porto, 1957) é doutorado em Ciências da Comunicação (especialidade de Comunicação e Cultura) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Escreve e investiga sobre artes plásticas, cinema, literatura, e análise dos *media*. Jornalista desde 1980, trabalhou para diversos órgãos de comunicação social, tendo-se especializado em questões culturais e artísticas. Foi o primeiro director do Teatro Nacional de São João (1992-1995). Tem comissariado diversas exposições e ciclos de colóquios e participado em inúmeras conferências em várias instituições, nomeadamente o Museu de Serralves e a Fundação Calouste Gulbenkian, onde também foi colaborador do Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura (1996-2002). É comentador televisivo na RTPN e Professor de Estética e Ciências da Comunicação na Universidade Fernando Pessoa.

alia a uma "gnoseologia vocacionada para uma linguagem austera". Não obstante, algumas prerrogativas da linguagem neo-expressionista são ainda assinaladas: a "instabilidade que aprofunda algumas circunstâncias existenciais" alia-se, no seu dizer, ao desvio da "ascese cartesiana" e dos "conceitos já 'canónicos' de equilíbrio" em direcção a "um inconformismo estético".

Sai no início de Março do ano seguinte, um artigo dedicado à primeira exposição individual de Julião Sarmento na Alemanha unificada. Num curtíssimo texto ("Julião Sarmento", *Süddeutsche Zeitung*, 08-03-1989), **Thomas Senne** nota que os quadros expostos na Galeria Municipal de Erlangen apresentam por vezes fundos "pastosos, fazendo lembrar Antonio Tapiès", sendo pautados por "uma soma de estilos divergentes". Aspecto que leva o crítico a esboçar uma concisa caracterização geral do trabalho do pintor, referindo que se trata de uma "arte fragmentária [...] que trabalha conceptualmente fotografias e textos, elementos do Tachismo e da colagem, bem como do construtivismo ou do técnico, normalmente branco, desenho de contorno".

1989 é o ano em que um crítico de referência como **Alexandre Pomar**⁸⁵, após um breve e lacónico anúncio da exposição de "Julião Sarmento" na Galeria Cómicos (*Expresso*, 30-11-1985), surge com duas notas crítica feitas a uma individual de Sarmento: "Julião Sarmento" (*Expresso*, 1-4-1989) e "Julião Sarmento" (*Expresso*, 22-4-1989).

A entrada de **Carlos Vidal**, com o artigo "Julião Sarmento. Quadro e texto" (*Diário de Notícias*, 5-11-1989), será de maior relevância e propriedade. Com um tom marcadamente lisonjeiro, o autor ocupa-se do texto que Alexandre Melo produziu para a monografia publicada nesse mesmo ano com o título *Julião Sarmento: As Velocidades da Pele*.

O modelo usado parte da recensão crítica para decompor, à guisa de análise comparada, o ensaio de Melo em contínua concomitância com um olhar crítico sobre a

⁸⁵ As restantes alusões que Alexandre Pomar faz ao trabalho de Julião Sarmento são sempre essencialmente de âmbito genérico, integradas em críticas a exposições colectivas ou de balanço geral – como nos textos "Cerveira: as alternativas periféricas" (*Expresso*/"Revista"], 9-8-1986), "16 Pintores dos Anos 80" (*Expresso*, 16-5-1987), escrito em parceria com Alexandre Melo e José Luís Porfírio, e "Questões Alternativas" (*Expresso*/"Cartaz", 5-7-1997) –, ou então meramente informativas, como no caso do artigo dedicado à exibição do documentário de Sapinho da RTP 2.

obra de Sarmiento. Este ensejo serve a Vidal para problematizar, com considerável desenvoltura, a relação entre autor/crítico, designadamente o modo como o discurso crítico (ou a "postura hermenêutica") se coloca em relação ao seu objecto de análise.

Na trajectória das dissertações enunciadas de Vidal, são afloradas algumas das mais pertinentes tónicas que ao trabalho de Sarmiento dizem respeito, a saber: a "vocalização instintual"/"dimensão pulsional" da sua obra; a "indecidibilidade" apensa à "inteira legibilidade [...] conflituada com as soluções formais"; o carácter inextrincável da *paixão* e *solidão*; e a sua não trasladação, mas representação, "em *dispersão* e/ou *fragmentação*".

Depois de um interregno de pouco mais de quatro anos, **José Luis Porfírio** volta a reinscrever-se na bibliografia específica de Julião Sarmiento. Na crítica feita à individual da Galeria Cómicos (Lisboa, 1989), com o sintomático título "Julião Sarmiento: estar com o tempo" (*Expresso*, 8-4-1989), Porfírio será incisivo no tocante às "evoluções e involuções" mais estritamente materiais do seu trabalho.

Em razão da intensificação do processo de internacionalização que o trabalho de Sarmiento está prestes a sofrer (na iminência da passagem de um tabuleiro de nível europeu para um tabuleiro de nível mundial de que este ano de 89 é já em larga medida premonitório do ponto de vista da proposta artística), o crítico começa logo por notar numa "divulgação demasiado escassa" feita a uma escala mais local que explica uma visão que "poderá ser demasiado limitada ou omissa por desconhecimento", por efeito de não ser permitido "acompanhar a par e passo, ou quase, mudanças e evoluções" no seu próprio país.

No entanto, este artigo serve ao autor para destrinçar uma mutação fundamental no mais recente curso do trabalho de Sarmiento. Observa Porfírio que o "pintor [...] está de novo a afastar-se dessa disciplina e das suas tentadoras sugestões", sendo "nítida a transição da pintura para outros materiais". O ponto de chegada de Porfírio é o enunciado feito em jeito de pergunta: "Que são estes objectos, ainda pinturas mas a caminho a um outro estatuto?".

Será também em 1989 que entrará em cena uma crítica portuguesa que acompanhará, durante um determinado período, a carreira de Julião Sarmiento ao longo da primeira década de 90 (designadamente de 1989 a 1995). Reabilitando um conjunto de nexos formais e temáticos já ensaiados pela massa crítica precedente, **Leonor**

Nazaré⁸⁶ escreve um artigo publicado na revista belga *Artefactum: Magazine of Contemporary Art in Europe* (Set.-Out. 1989), a propósito de uma individual patente em Lisboa e em Bruxelas.

Este texto começa por focar a recorrência de Julião Sarmento ao "vocabulário iconográfico de um certo discurso amoroso do cinema" enquanto "corte" adaptado à pintura. Nazaré argumenta que este *corte cinematográfico* enforma uma "lógica de restrição" que impele ao "sentimento de indiscrição sadicamente estimulado e frustrado". Daí as "zonas removidas sobre a superfície da tela pintada, as texturas discretamente criadas pela colagem, a incompletude e a pequenez dos motivos, as sombras, a tela dividida". Análise que se reporta directamente para a tensão, deliberadamente forjada por Sarmento, entre *revelação* e *ocultamento*, que a crítica da época já vinha aflorando.

Mencionando a simultaneidade de contrários – entre "vitima e agressor, espectador e protagonista, vivo e sob o perigo de morte", a propósito de uma obra que a autora destaca, *Abismos* (1989), Nazaré acaba por tocar, ainda que de passagem e sem qualquer problematização de fundo, na tónica do *hermafrodita*. Ficando assim essa via de análise aberta para incursões teóricas futuras mais arrojadas feitas sobretudo pela mão de Delfim Sardo – fio exploratório da máxima pertinência não aflorado pela grande maioria da crítica portuguesa e internacional.

Por ocasião da individual na galeria Marga Paz (Madrid, 1989/90), três críticas aparecem em periódicos madrilenos mesmo no final do ano de 1989: Pablo Llorca, "La duda como tema (II)" (*Diario 16*, Dez. 1989); José Ramon Danvilla, "Julião Sarmento:

⁸⁶ Leonor Nazaré nasceu nas Caldas da Rainha em 1963. Actualmente é assessora de direcção no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian desde 1999. Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, Português/Francês, na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, em 1985. Em 1991 concluiu estágio profissional com dois anos de formação pedagógica teórica e prática. Concluiu um D.E.A (*Diplôme d'Etudes Approfondis*): «La Philosophie et la Cité», variante «Esthétique», na Universidade de Paris X, Nanterre; a equivalência ao grau de Mestre em Ciências da Comunicação, foi atribuída pela Universidade Nova de Lisboa em 1999. Leccionou línguas, literatura, técnicas de tradução e Jornalismo em diferentes graus do ensino Secundário, didáctica da língua na Universidade Autónoma de Lisboa e língua e cultura portuguesas no Instituto Camões em Paris. É crítica de arte desde 1989: foi colaboradora permanente do jornal *Expresso* entre 1989 e 1997 e pontual de algumas revistas de arte nacionais e estrangeiras; foi autora de cursos e conferências na área da arte contemporânea; assinou vários textos de catálogo, entrevistas e compilações de carácter enciclopédico na área da arte contemporânea como o CD-ROM publicado pelo IAC em 1999. Comissaria exposições de arte contemporânea. Em 2004 integrou o corpo dirigente da secção portuguesa da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte).

imagenes, realidad e invento" (*El Punto*, 15-12-1989); e Fernando Hiuci, "Enfasis y Fusion: otra revelation peninsular" (*El Pais*, 30-12-1989).

Pablo Llorca⁸⁷ é o mais incisivo e desenvolto nas caracterizações genéricas e conjunturais que tece, ao parecer querer definir *ainda* uma situação histórica, paradigmática – não raras vezes imputada ao fenómeno dos “regressos à pintura” dos Anos 80 –, que por ser genericamente orientada pelos signos do relativismo e da *des*-hierarquização de valores, permite que diversos registos e linguagens confluem e convivam, sem contradição aparente, num mesmo plano de expressão. Este autor inicia o seu texto constatando assim que, naquele preciso momento, eram exibidos em Madrid trabalhos de artistas que, não obstante serem de “idades e origens artísticas diferentes”, partilhavam “um espírito similar na realização das suas obras”. Na óptica deste crítico, Julião Sarmiento, Javier Baldeón e Jaime Llorente eram então “coincidentes” em razão de suscitarem “inquietudes comuns, repletas de dúvidas que confluem na nova arte”. Llorca argumenta que,

os valores que em outros tempos eram rotundos foram diluindo-se durante a década; o artista torna visível essa dúvida. Não toma partido por nenhum desses valores, trabalhando, não obstante, a partir deles. [...] O artista agora não utiliza um valor artístico concreto como meio de expressão. Esses valores (a cor, a abstracção, a figuração, as texturas, etc.) ‘são o tema’. Daí muitos deles fluírem harmonicamente entre abstracção e figuração, que já não são instrumentos mas temas.

Após esta espécie de intróito, Llorca centra-se exclusivamente no trabalho de Julião Sarmiento que então era exibido na galeria Marga Paz. Faz primeiramente referência a “uma confrontação como inquietude” e a um “enquadramento” de índole “neo-expressionista” que marcara os seus primeiros anos do decénio de 80. De modo esquemático, as caracterizações passam pela expressão de “dualidades, mas numa forma mais unitária”, sinalizando uma justaposição de “cenas figurativas com imagens

⁸⁷ Formado em História da Arte, Pablo Llorca é correspondente da revista Artforum de Nova York, e coordenador da secção de cinema e vídeo da revista de arte Exit Express (Madrid). Foi o curador convidado do PhotoEspaña 2004 e encabeçou os seguintes projectos de curadoria: *Nieva negro: Artistas canadenses contemporâneos* (Fundación Canal, Madrid, 2004), *Arte Termita contra Elefante Blanco - Comportamientos actuales del Dibujo* (Fundación ICO, Madrid, 2004), *Icónica* (Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2006) e *El mundo descrito* (Fundación ICO, Madrid, 2008). Em 2002 e 2003, coordenou dois programas audiovisuais do Museu Reina Sofia. Já dirigiu seis longas-metragens, inúmeras curtas-metragens e diversas produções audiovisuais, tanto no campo documental como no da ficção.

abstractas”. Daqui é retirada uma consequência: “Através da relação dessas imagens [Sarmiento] sugere outras propostas em torno da representação e da narração, da depuração e da retórica, da memória e da criação...”.

É significativo notar o modo como Julião Sarmiento, no limiar do decénio, é ainda aclamado em Espanha. Enquanto “outra revelação peninsular”, o artista português surge, sob a pena de **Fernando Hiuci** – comissário e crítico de arte espanhol, actualmente director da revista *Arte y Parte* –, “integrado no retorno à pintura [...] que marcou a entrada dos anos oitenta”, tendo alcançado uma “ projecção internacional mais sólida”. Hiuci menciona a presença de Sarmiento na *Documenta 7*, onde fora, com o espanhol Barceló, “a outra excepção ibérica incorporada no discurso geral sobre o ressurgimento europeu”.

De seguida, o crítico espanhol reitera alguns lugares comuns sumamente sinalizados, em jeito de caracterização genérica do trabalho de Sarmiento, que lhe são imputados desde o início da década. Destaca a sua “trajectória cosmopolita”, uma “fragmentação” pictórica que põe em “relação diversas imagens” ou a “participação activa do leitor”. Nessa sequência, já sobre as pinturas exibidas na mostra madrilena, notará que estas se “deslocam” do “clima das suas propostas” em razão de ter “desaparecido” a ênfase colocada nas “divisões da obra em territórios que relembram a independência dos factores postos em jogo”.

1.3. Anos 90

Os anos 90 representam não só o momento americano da carreira de Julião Sarmiento – 1991 é o ano da primeira exposição do artista em Nova Iorque, numa galeria de prestígio (a Louver)⁸⁸, que se consolidará com a exposição individual na Galeria Ruth Bloom (Los Angeles) e com a sólida relação de trabalho estabelecida mais recentemente com a Galeria Sean Kelly (Nova Iorque) –, como marcam ainda, através de uma série de exposições antológicas de consagração, o reconhecimento por parte das grandes instituições, tanto no nosso país – Fundação de Serralves (Porto, 1992)⁸⁹ e Fundação Gulbenkian (Lisboa, 1993) – como no estrangeiro – Witte de With (Roterdão, 1991), IVAM (Valência, 1994), Haus der Kunst (Munique, 1997), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Washington) e Palacio Velazquez (Madrid, 1999).⁹⁰

No plano das mostras colectivas, merece destaque as participações em várias exposições internacionais de prestígio, entre as quais avultam *Metropolis* (Martin-Gropius Baú, Berlim, 1992), *Unbound: Possibilities in Painting* (Hayward Gallery, Londres, 1994) e a representação portuguesa na XLVII Bienal de Veneza (Padiglione Portoghese, Palazzo Vendramin ai Carmini, Veneza, 1997).

⁸⁸ "[...] e com considerável êxito de crítica (recensões nas revistas americanas 'Artforum', 'Art News' e 'Arts Magazine')", tal como nos assinala Alexandre Melo (Melo 1999[estudo], 167-169).

⁸⁹ Contudo, o mais importante foi o facto de pela primeira vez uma instituição poderosa e respeitada no sistema artístico português ter aberto as suas portas a um fluxo criativo até então precariamente divulgado entre nós.

⁹⁰ Para esta selecção de exposições individuais somos devedores do estudo de Alexandre Melo (Melo 1999 [estudo]), onde se refere que, "no plano internacional, depois das já referidas exposições em espaços institucionais espanhóis e algumas exposições de pequena dimensão em espaços institucionais menos relevantes - como a Stadtische Galerie (Erlangen, 1989) ou a Stadtische Galerie am Markt (Schwabisch Hall, 1990) - a exposição no Witte de With em Roterdão (1991) assinala uma primeira visão antológica significativa da obra de Sarmiento no estrangeiro. Uma visão que se alarga e amplia com a exposição no IVAM em 1994. Neste âmbito merecem ainda destaque as participações em várias exposições internacionais de prestígio entre as quais avultam 'Metropolis' (Martin-Gropius-Bau, Berlim, 1991) e 'Unbound - Possibilities in painting' (Hayward Gallery, Londres, 1994)."; Já depois de 1994, merece destaque a exposição que constitui a representação portuguesa à Bienal de Veneza 1997; também digna de menção é a retrospectiva, a maior até ao momento, realizada na Haus der Kunst (Munique, 1997)".

Duas individuais simultâneas fazem de 1990 um ano alemão para Julião Sarmiento. Enquanto o artista português apresenta na Galeria Bernd Kluser, em Munique, um conjunto de pinturas novas que “reforçam a sobriedade característica do trabalho recente do autor” (João Pinhanda, “Julião Sarmiento na RFA”, *Expresso*/"A Revista", 21-07-1990), no Museu de Schwäbisch Hall (Städtische Galerie am Markt), é exibida uma retrospectiva que inclui vinte e um trabalhos sobre papel, com datas de 1983 a 1988. Desse modo, dois dos contributos de fundo que abrem o ano de 1990 são os ensaios (nunca traduzidos do alemão) que figuram no catálogo da individual que levou o significativo título de *Julião Sarmiento: Gemälde und Arbeiten auf Papie*.⁹¹

No texto de introdução – "Zur Ausstellung" (Siebenmorgen 1990, 5-6) –, depois de destacar a vasta reputação internacional que o trabalho do artista português havia adquirido nos últimos dez anos, o director daquele Museu, **Harald Siebenmorgen**, reitera a afinidade entre o pintor português e o poeta Fernando Pessoa, peremptoriamente estabelecida por Armin Zweite dois anos antes (que o autor cita). É a esse propósito que Siebenmorgen nota que Julião Sarmiento abre "um mundo que se compõe de alusões, correspondências, multiplicidade de significados, mas que simultaneamente formula [...] num tema pictórico a divisão de cada identidade".

Linha interpretativa que vai levar este autor a postular um valor simbólico assente na estreita homologia entre tema e solução compositiva, designadamente quando se refere a uma "dissolução do insubstituível" enquanto "libertação de constrangimentos inevitáveis". Nessa óptica, está em jogo um fazer pictórico que, de "forma subcutânea", tematiza um conjunto de "insignificâncias" a fim de as combinar "no mesmo plano". Neste ponto, entrevê-se uma enunciação fundamental, adstrita ao fim das hierarquias centralizadoras, que – segundo o autor – resulta aqui explanada numa íntima correlação entre forma e conteúdo ou entre composição e tema. Leitura corroborada pela invocação da “desconstrução” de Paul de Man ensaiada anteriormente por Armin Zweite, em 1988, enquanto proposta de análise do trabalho de Julião Sarmiento.

Outra sugestão interpretativa digna de nota é o enunciado de Siebenmorgen em relação ao facto de Julião Sarmiento apresentar nos seus quadros "o tema da História e

⁹¹ Escreve João Pinhanda, a seu propósito, que “a inauguração foi precedida de uma conferência de Armin Zweite (director do Städtischen Galerie im Lenbachhaus, Munique)” (João Pinhanda, “Julião Sarmiento na RFA”, *Expresso*/"A Revista", 21-07-1990).

da experiência como recordação, mas também como esquecimento". Tópico que, segundo o autor, permite a Sarmiento formular "uma visão extremamente pessoal e individualista e essencialmente céptica e fragmentária do tema da época 'Trabalhos sobre a História'" – espere aqui um substrato semântico até ao momento não aflorado, e que irá encontrar na crítica procedente profícuos desenvolvimentos.

Seguindo também o enlace já anteriormente tecido entre a pintura de Julião Sarmiento e a obra literária de Fernando Pessoa, **Bettina Pauly** (Pauly 1990, 8, 10, 12 e 14), no mesmo catálogo que acompanha a mostra do Museu de Schwäbisch Hall (Städtische Galerie am Markt), refere que a obra do poeta modernista português "gira à volta da perda da identidade", porque ao escrever "sob diferentes pseudónimos" o sujeito da escrita divide-se "em diferentes personalidades, diferentes aspectos do seu eu". Resultado: constata-se "uma série de fragmentos", justamente como na pintura de Sarmiento, ao romper "com a noção tradicional de quadro, para criar uma unidade a partir de partes individuais, muitas vezes com estilos e técnicas contraditórios".

Esta *diversidade simultânea de estilos e de técnicas* leva a autora, tal como a grande maioria dos críticos alemães destes anos (ávidos conhecedores do neo-expressionismo), a colocar a tónica numa espécie de *pastiche pictórico pós-moderno* entrevisto, ainda que não confesso ou formalizado mediante esse jargão: "Sarmiento usa diferentes estilos de pintura; podemos observar pintura abstracta e figurativa, significativa e banal".

Posto isto, através da análise de uma série de obras-chave, a autora desenvolve uma linha interpretativa que, tendo tudo a ver com a supramencionada *fragmentação*, nos lança, sem grande risco, continuamente para a tematização dos distúrbios na unicidade do sujeito moderno, ilusoriamente sem fissuras, cuja condição é presidida pelo primado da consciência. Ao longo do discurso de Bettina Pauly notamos uma série de dualidades invocadas que parecem relançar um conjunto de premissas conotadas com o romantismo, já então apontadas pela massa crítica logo nos primeiros anos da década de 80. É nessa óptica que devemos ler passagens como a que refere que Sarmiento "mostra como os pensamentos e emoções das pessoas provêm de diferentes planos da consciência"; o pintor "tenta estabelecer uma ligação entre intuição e pensamento e transpô-la para imagens"; não devendo ainda ser suprimido nesse gesto "nenhum campo

que defina o sentimento e o pensamento: recordações de eventos do quotidiano ou da infância, bem como fantasias, sonhos e anseios, objectos do dia-a-dia, sexualidade”.

Para Bettina Pauly, apesar de Julião Sarmento tentar "ter em conta todos os aspectos do pensamento consciente e inconsciente e do sentimento" – quando forja uma "linguagem pictórica específica" que possa reflectir a "capacidade humana de pensar em imagens e de relacionar emoções com imagens" – também está "ciente das barreiras com as quais nos deparamos constantemente". Ora, são justamente essas "fronteiras" que, segundo a autora, o pintor tenta "ultrapassar".

A exposição individual que acolhe os trabalhos mais recentes de Julião Sarmento na Galerie Bernd Klüser, em Munique, vai desencadear alguns ecos no capítulo da produção de crítica publicada em periódicos internacionais.

A que figura no *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (11-08-1990), com o título de "Einheit und Gegensatz: Juliao Sarmento in der Münchner Galerie Bernd Klüser", tem a assinatura de **B. S. A.** Depois de destacar o facto de Portugal, "que ocupa um lugar marginal no contexto da arte actual", ter conseguido com Julião Sarmento "um artista de categoria internacional", o autor apenas enuncia considerações de carácter formal e semântico que, na essência, pouco acrescentam ao anteriormente referido pela crítica precedente, mas que interpretam de modo acertado a passagem para um novo ciclo da sua trajectória.

A primeira consideração, é que as obras patentes em Munique "são provas renovadas da continuidade de uma capacidade viva e inesgotável de desenvolvimento" de um artista "que partiu da arte conceptual para a pintura".

A segunda dá-nos conta de uma mutação formal e compositiva em que "da aproximação temporária a David Salle [já] não resta quase nada". Na sequência dessa constatação, salienta-se o facto das novas obras de Sarmento serem pautadas por um "colorido reduzido e austero", onde "várias camadas de cor sobrepostas dão um efeito de transparência", sugerindo "profundidades", ao mesmo tempo que as "estruturas em camadas ganham valor significativo através do uso de materiais granulados".

Mais interessante do ponto de vista semântico é o artigo "Fragmente: Julião Sarmento in der Galerie Klüser", também publicado num periódico alemão

(*Süddeutsche Zeitung*, 1-2-1990), da autoria de **Eva Karcher**. Texto que começa por enunciar que a "identidade é uma ficção" e que "se existe um pintor que transpõe esta afirmação [...] para imagens, é Julião Sarmento". Para a Karcher o pintor português "desconstrói [...] a realidade e a experiência do mundo e da vida".

Sob um filtro interpretativo enformado pelo *ar dos tempos*, ainda claramente afecto ao ditames pós-modernistas no que concerne ao repensamento da identidade do *Self*, Eva Karcher irá notar que,

Sarmiento vê-se incapaz de encarnar as fendas na consciência perante a aparentemente infinita disponibilidade de todas as ideias. Uma vez que (aparentemente) não há nada que não tenha já sido escrito, pintado, sonhado, desejado, esperado, o artista pinta fragmentos das suas recordações, experiências, desejos, esperanças e sonhos.

Será então sob os "códigos de uma linguagem da melancolia e do cepticismo" que autora entrevê, nestes "aforismos pintados", a asseveração fundamental de que em "cada um destes fragmentos espelha-se o mundo" que, "de outra forma, não existe".

Encontramos no catálogo da exposição colectiva *De Verzameling II*, que tem lugar no Museum van Hedendaagse Kunst (Antuécia, 1990), um pequeno texto intitulado "Julião Sarmento" (Beul 1990, 130-131) assinado por **Bert de Beul**.

Depois de permitir entrever, em termos formais, um ecletismo estilístico feito de "diferentes fontes de inspiração" – em razão de invocar "desenhos de crianças, grafite, ilustrações comerciais, fotografias, pintura gestual e arte primitiva" –, o autor refere-se à obra de Julião Sarmento como estratégia que lida simultaneamente com "vários pontos de vista e interpretações". Para Beul, no trabalho do artista habita um "certo poder cinematográfico" composto de referências e imagens que fluem "ao acaso", como que alegorizando "uma realidade experienciada enquanto algo fragmentado e obscuro".

Este aspecto permite ao autor detectar, primeiro, o poder da escolha explanado num "pluralismo que permite ao observador uma grande margem de liberdade interpretativa"; e segundo, a "expressão esquizofrénica de um sujeito que já não é capaz de ordenar as suas experiências e impressões ou de as integrar num todo coerente e consistente".

Será também num catálogo de uma exposição colectiva patente na Alemanha, *Vom Haben und vom Wollen, Perspektiven für eine Staatsgalerie moderner Kunst, eine Ausstellung* (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munique, 1990), que surge, no mesmo ano, um texto especificamente dedicado à obra de Julião Sarmento (Klingsöhr 1990, 32).

Por entre apreciações e comentários mais especificamente dedicados às obras exibidas, **Cathrin Klingsöhr** foca o seu olhar hermenêutico no "significado" da "expressão de medos castradores", onde, segundo a autora, "permanece uma larga margem para associações e descobertas por parte do observador". Importa notar que para Klingsöhr, apesar das obras de Sarmento evocarem "não só uma dimensão psíquica marcadamente pessoal da existência humana" – na medida em que se referem "à estrutura desta linguagem do subconsciente" –, estas afastam-se radicalmente do Surrealismo tradicional, em razão de já não assentarem "num consenso da linguagem dos símbolos, mas no primado da expressão da própria experiência". Aspecto formalmente traduzido no modo com o artista "combina formas de expressão diferentes das usadas na pintura sua contemporânea".

No acertado dizer de Cathrin Klingsöhr, são "formas e símbolos estilisticamente diferentes", isto é, "elementos associativamente díspares e irrelevantes", colocados "perante as nossas capacidades fundamentais de recordação e imaginação para construir uma correspondência gráfica".

Na edição de Janeiro-Fevereiro (1991) da revista *Artscribe*, um vulto maior da crítica de arte, **Michael Tarantino**, escreve a melhor crítica feita à terceira exposição de Sarmento na Galeria Berd Kluser. Rompendo com o já estafante centramento na leitura do *Eu fragmentado* (e seus avatares auto-biográficos) que ainda vinha enformando a pena dos autores alemães, Tarantino – na esteira dos primeiros contributos de Helena Vasconcelos e Leonor Nazaré – colocará o seu assento na *montagem* enquanto procedimento adoptado pela pintura de Sarmento.

O crítico tematiza o mote “espaço entre as coisas”, pondo a “chave de leitura” da obra exibida na circunstância do artista português ser um “manipulador de imagens”. Nessa sequência, aflora a possibilidade da “interpretação errónea” (*misreading*), para enquadrar o “contexto sado-masoquista” a partir de uma cena tirada de um filme de Luis

Buñuel. Para Tarantino, este processo de “montagem pictórica” permite a Sarmiento postular uma “negação do original”, na medida em que “simultaneamente reduz e expande da autonomia da imagem”⁹².

É mediante esta tónica que uma passagem merece relevo: “Ao escolher elementos da *collage* e da sobreposição, Sarmiento joga um perigoso jogo” no qual cada “referência pictórica está intrinsecamente relacionada com a obra do artista no seu todo”. A sùmula dos eixos exploratórios de Sarmiento condensam-se, esquematizados, na seguinte frase: “O conteúdo sexual das imagens; o retrabalhar das cenas tiradas de filmes; a apropriação de estratégias formais do cinema, especialmente o uso da sequencialidade; a sobreposição de temas recorrentes... [...] cuja significação não pode ser separada do carácter serial do seu trabalho”.

O artigo termina fazendo alusão à pintura *O Peso de um Gesto* (1990), referindo que esta obra “fala do próprio processo da pintura e do papel do artista nela enquanto lugar de repetição”.

No tocante à crítica portuguesa, **Alexandre Melo** continua difundindo o mais recente trabalho de Julião Sarmiento numa zona internacional de primeira linha, agora sobretudo (norte-)americana: *Artforum* (1990, 1997), *Art in America* (1990) e *Vogue Brasil* (São Paulo, 1999). Neste ponto, será justo aqui assinalar um considerável nível de convergência entre a criação artística e a recepção crítica, tendo este crítico em particular vindo a assumir-se como um importante factor de dinamização ao corporalizar um verdadeiro esteio do processo de internacionalização que acabara de atingir uma escala, já não apenas Europeia, mas agora Mundial.

Em Portugal a acção de Alexandre Melo continua também, ainda que por vezes com textos “reciclados” ou adaptados: *Expresso*/"A Revista" (duas vezes em 1990⁹³, 1993 e 1996).

Depois dos textos de catálogo produzidos neste ano, merecedor de nota é o artigo publicado na *Artforum* (Abr. 1990).⁹⁴ Tomando de empréstimo as teorias

⁹² Segundo Tarantino, em razão dos “seus espaços” revelarem “um número infinito de leituras”.

⁹³ "Julião Sarmiento na RFA" (*Expresso*, 21-7-1990) é um pequeno artigo escrito apenas para assinalar duas exposições de Sarmiento: a mostra de trabalho recente na Galeria Bernd Klusser (Munique) e a retrospectiva de trabalhos de 1983 a 1988 no Museu de Schwäbisch Hall (Stadtische Galerie em Markt).

lacanianas, Melo advoga aqui que Sarmiento, ao jogar arditamente com o enigma e o ambíguo, está a exercitar os efeitos incontrolláveis do irrepreensível "desvio da mensagem", sempre existente no modo como qualquer processo comunicativo se desdobra.

Já a propósito daquela que será já a terceira individual do artista na Galerie Bernd Klüser (*Neue Arbeiten*, Munique, 1990), Melo publica um artigo na reputada revista *Art in America* (Nov. 1990)⁹⁵. Aqui aprofunda-se a constatação – já entrevista e anunciada desde 1988/89 –, sobre um conjunto de vincadas mutações no que concerne ao carácter matérico e compositivo dos trabalhos que o artista vinha apresentando mais recentemente. No entanto, essas inflexões formais (que assentam mormente na quase exclusividade do uso do "preto e do branco" enquanto "declaração de austeridade e da recusa de efeitos espectaculares") encontram-se, segundo Melo, na linha de uma série de continuidades estéticas de fundo. Argumenta o crítico – a contracorrente da maioria dos autores da época – não existir uma ruptura efectiva, em razão destes quadros se pautarem, tal como os "primeiros trabalhos" já o haviam sido, "pela recusa do artista pela sedução pictórica superficial a favor de um mais obstinado/reafirmado tipo de ambiguidade semântica"; à qual se acresce o facto de "uma das principais características do trabalho de Sarmiento" prender-se, desde já há longo tempo, com o recurso a uma "composição feita mediante uma fragmentação estrutural".

Em matéria de crítica a exposições, a última referência de 1990 é o artigo que Alexandre Melo publica no *Expresso* (8-12-1990).⁹⁶ Trata-se essencialmente de um texto já publicado em inglês na revista *Artforum* de Abril do mesmo ano, agora apenas precedido por uma introdução composta por dois breves parágrafos dedicados aos trabalhos da série *Dias de escuro e de luz* então recentemente apresentada na Galeria Pedro Oliveira (Porto), enquanto "pretexto para uma análise mais ampla que permite situar esta série no contexto global do trabalho recente do autor".

Sobre a referida série, Melo notará apenas que esta revela "um sentido da depuração que indicia um novo momento da evolução do trabalho do autor". Momento pautado por uma "grande sobriedade formal, patente na opção quase exclusiva pelo preto e branco na rarefacção dos elementos figurativos", e onde se constata um

⁹⁴ Alexandre Melo, "Skin Deep" (*Artforum*, Abr. 1990).

⁹⁵ Alexandre Melo, "Julião Sarmiento at Bernd Klüser" (*Art in America*, Nov. 1990).

⁹⁶ Alexandre Melo, "Julião Sarmiento: os naufragos do céu" (*Expresso*/A Revista", 8-12-1990).

"adensamento da ambiguidade e subtileza das representações e imagens evocadas", que por sua vez tornam "as referências e sugestões simultaneamente mais íntimas, próximas, e mais enigmáticas, distantes".

O crítico termina a sua análise detectando um aspecto até ao momento não entrevisto pela massa crítica no tocante ao uso específico da técnica da grafite. Alega Melo, nesse particular, que esta empresa integra "no resultado final – a figura acabada, ou inacabada – a marca das ‘dificuldades’ do próprio processo de desenhar".

A par da sua actividade regular de crítico, Melo irá igualmente produzir uma série de textos para catálogos, tais como os dois que acompanham a colectiva *Última Frontera. 7 Artistas Portuguesos* (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1990)⁹⁷. Num texto introdutório intitulado "La frontera de la globalizació", depois de dissertar abreviadamente sobre a situação da arte portuguesa em função do contexto global de criação, difusão e consumo, o crítico dedica um ponto à obra de Julião Sarmento, enquanto nota de apresentação do seu trabalho, onde reitera de modo muito sucinto um conjunto de posicionamentos já enunciados pelo mesmo noutras ocasiões, começando por destacar justamente o seu "papel pioneiro na abertura internacional da situação portuguesa".

Mas será sobretudo sob o título "Les Imatges obsessives" (Melo 1990, 93-96) que Alexandre Melo, no mesmo catálogo, compilará também, com um novo arranjo textual, uma série de ideias e enunciados interpretativos, já reiterados (e reciclados) anteriormente por diversas ocasiões.

Melo será igualmente autor de textos que acompanham uma série de individuais do artista: *Julião Sarmento: Pintura* (Arco – Galeria Municipal de Arte, Faro, 1993), *Sarmento* (IVAM - Centre del Carme, Valencia, 1994), *Julião Sarmento* (Van Abbemuseum entr'acte, Eindhoven, 1996), e o texto "Milhões de imagens sobre

⁹⁷ Ocasião que "acolhe uma primeira embaixada da arte portuguesa contemporânea" (João Pinharanda, "Uma nova fronteira aberta por sete portugueses", *Público*, 17-03-1990) é a colectiva *Última Fronteira* que, no início do ano de 1990, o Centro de Arte de Santa Mónica apresenta (organismo ligado à Generalitat da Catalunha e dirigido pelo crítico Josep Miquel Garcia, instalado numa antiga igreja do centro urbano de Barcelona). Sete artistas portugueses, escolhidos por Santiago B. Olmo – Julião Sarmento, Cabrita Reis, José Pedro Croft, Jorge Molder, Leonel Moura, Pedro Proença, Rui Sanches –, integram a mostra inaugural do espaço de exposições. Na óptica de João Pinharanda, a escolha dos nomes e obras tinha ali a ver "com uma evidente estratégia de globalização das imagens em circulação na actualidade". Porém, refere ainda este crítico que, "esta exposição, apesar do poder económico de Barcelona, não chega para a ambição de internacionalização da arte portuguesa".

imagens" publicado em *A Phala* (catálogo especial de *Justine e Juliette*, Lisboa, n.º 47, Assírio & Alvim).

Merece tratamento autónomo a versão alargada – ainda que não tornada explícita como tal – do texto original que compõe a primeira monografia (editada em 1989), agora com o título (traduzido) de "Territory of Desire" / "Il territorio del desiderio" (Melo 1997 [estudo]), integrada no livro *Julião Sarmiento* (edição inglesa: Electa; edição portuguesa: Assírio & Alvim) que acompanha a representação nacional de Julião Sarmiento na XLVII Biennale di Venezia (Padiglione Portoghese, 1997), em co-autoria com o reputado crítico e curador Germano Celant que assina uma longa entrevista, talvez a mais profícua e interessante que Sarmiento jamais concedeu.

Porém, a terceira parte do respectivo ensaio é inédita e aprofunda leituras anteriores com uma nova consistência sistematizadora. Sob os signos da "ESTRANHEZA E FAMILIARIDADE", Melo começa por discorrer sobre os sentidos e efeitos que derivam da "depuração, austeridade, sobriedade" – algumas das características definidoras da última fase do seu trabalho, as *Pinturas Brancas*, com início em 1990. Várias tónicas estruturadoras de Sarmiento são aprofundadas: o "elaborado trabalho de sobreposições e transparências", a "grande riqueza de efeitos texturais", o "jogo entre a dissimulação e a revelação", a "tensão" latente entre o "gesto amável" e o "anúncio da violência", a incapacidade endémica em "adivinhar a solução do mistério". Todos estes aspectos parecem confluir na ideia de que "a tensão transformou-se em suspense. Um suspense que se alimenta da nossa curiosidade de observadores e que é a chave da energia da pintura".

O ponto seguinte – "NIGHT WHITE" – é o momento para o autor, sobre a mesma tipologia de pinturas, dissertar um pouco sobre os tons e as texturas através de uma série de correlatos: "Branco é o branco dos lençóis", "Branco é o branco da neve", ou Branco é o branco que define a(s) noite(s) do "Não quero ir dormir" proferido pelas crianças em jeito de "pedido" ou de "protesto".

Em "UMA CARTA PARA..." – frase interrompida que dá o título ao terceiro ponto do ensaio – Melo conduz-nos rapidamente às cartas de James Joyce para Nora Barnacle que estão na base de uma longa série de Sarmiento dos anos 90. Aqui o crítico disserta com distinta desenvoltura sobre uma teia de questões estruturais da máxima pertinência. Assevera que mesmo no âmbito privado do discurso amoroso "um autor representa-se

sobretudo a si próprio como sujeito passional", e que o "verdadeiro público e destinatário dessa representação não é o objecto de paixão [...] mas sim o leitor, o espectador, o público". Seguidamente Melo discorre sobre questões como o afastamento da "evidência da sua própria expressão pessoal" para instituir o "lugar do público [...] como lugar fundamental de avaliação e julgamento"; o exercício do artista como "intermediário – autor de uma representação em segundo grau"; a assunção do "encenador exímio de si próprio enquanto sujeito de investimentos passionais" independentemente de estes serem "colhidos na sua experiência pessoal ou na experiência de referentes artísticos com os quais se identifique". E porque Sarmiento "oferece-nos e oferece-se a si próprio como encenador cada vez mais subtil das suas próprias supostas obsessões", o ponto de chegada de Melo resume-se na seguinte frase: "podemos talvez acusá-lo ainda de uma derradeira perversão, um derradeiro pecado que seria agora o pecado do narcisismo".

No quarto ponto – “EMMA” –, o autor parte da celeberrima frase "*Madame Bovary c'est moi*" e do "interminável jogo de identificações por ela desencadeada", para, à semelhança do que fizera no ponto anterior com Joyce, procurar aplicar as suas observações a respeito dos "processos de distanciação e mediação" à relação de Sarmiento com Flaubert e *Madame Bovary* na série de pinturas *Emma*. Melo proporciona-nos a revelação de vários tópicos de indagação que subjazem as motivações de Sarmiento: o desígnio da ocupação do "lugar da mulher" como "figura que assume funções de alter-ego"; a assunção de "uma espécie de desinvestimento emocional do autor na sua personagem, provocado pela transferência desse investimento para o seu próprio processo de produção dessa personagem"; que, como Emma Bovary na condição de "vítima da sua maníaca obsessão da encenação" e "obcecada pela sua imagem de si própria enquanto pólo de situações passionais", Sarmiento encontra-se na mesma escravidão insatisfeita que pauta a relação de Flaubert com seu trabalho de escritor.

No último ponto – “QUANTOS QUARTOS TEM UMA CASA?” – Melo refere-se essencialmente à exposição *The House with theUpstairs in it* de Julião Sarmiento realizada em Londres (London Projects) no final de 1996. O crítico foca nesta ocasião a questão da habitual "relação de interdependência entre o espaço e as obras" para, depois

de uma descrição minuciosa do local e da montagem, esboçar uma hipótese de leitura da exposição.

Todos sabemos que os quartos da casa do desejo são inumeráveis e que nunca conheceremos todos os recantos da casa do imaginário. Mas essa impossibilidade não nos impede de continuar a abrir e fechar portas, verdadeiras ou falsas, reais ou inventadas. Estamos condenados a continuar.

Estas indagações levam o autor a colocar a tónica na "impossibilidade de uma completude" que é sempre a "garantia de um processo de expansão, [...] a marca da exigência da continuidade de um fluxo". Este ensejo irá levar ainda Melo a dissertar sobre os sentidos latentes na ideia de "reverso" e "negativo" apensos ao tópico do "duplo" que as suas *Pinturas Brancas* corporalizam; a sublinhar a componente da experiência biográfica ligada à montagem de filmes pornográficos dos anos 70 na qual o "fundamental para o autor é o jogo de ocultação e revelação, o jogo de interditos e transgressões"; e a tematizar o motivo da *escada infinita* enquanto metáfora da "tensão crescente inerente a uma sistemática diferiçã do eventual clímax" ou de um desejo que "é experimentado como processo sem princípio nem fim".

Depois de 1997, o trabalho de Sarmiento será referenciado também em publicações de visão panorâmica sobre a arte contemporânea em Portugal. São os casos do livro *Artes plásticas em Portugal dos anos 70 aos nossos dias* (Lisboa, Difel, 1998) da autoria de Alexandre Melo e do seu texto "Os Anos 80 Nunca Existiram" publicado em *Panorama Arte Portuguesa no Século XX* ([coord. Fernando Pernes], Porto, Fundação Serralves / Campo das Letras, 1999).

Nesse mesmo ano de 1999, ainda no domínio dos trabalhos de cariz monográfico, é de especial relevo, numa perspectiva historiográfica que com facilidade abraça a abordagem exaustiva e sistematizadora típica do inquérito sociológico, o estudo de cerca de cinquenta páginas que Melo apresenta com o título "Julião Sarmiento: Uma Carreira de Artista" (Melo 1999), publicado no volume *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*, editado pelo Observatório das Actividades Culturais. Aqui podemos ter acesso a uma "Breve Digressão Biográfica", a uma "Visão Geral da Obra", à "Identificação dos Trabalhos", à

"Periodização da carreira", a uma "Análise da Bibliografia", à "Situação de Mercado", aos "Discursos Críticos e Modalidades de Legitimação".

O ponto "Identificação dos Trabalhos" apresenta uma tabela que discrimina a quantidade dos trabalhos produzidos entre 1981 e 1994, sobre a qual se tecem uma série de observações a respeito da evolução dos suportes utilizados por Sarmiento durante o período circunscrito. É também introduzido um outro quadro que organiza a informação sobre a totalidade das exposições em que Sarmiento participou até 1994, diferenciando as mostras individuais das colectivas, as nacionais das estrangeiras e as institucionais das privadas, com as respectivas quantificações estratificadas.

Com um ponto dedicado à "Periodização da carreira" de Julião Sarmiento, Melo é o primeiro autor a avançar – em contraste com maioria dos estudos efectuados sobre carreiras artísticas no nosso país – com uma periodização alicerçada num estudo sistematizado e exaustivo que envolve vários parâmetros de referência e que conhecem uma tradução estatística.

A comparação entre estes dois picos de produção – em termos de número de obras produzidas – respectivamente nos princípios das décadas de 80 e de 90, que correspondem a dois momentos de evidente ruptura e deslocação estética que inauguram novas fases na trajectória do autor levou-nos a adiantar a hipótese – positivamente acolhida pelo autor – da existência, na trajectória de Julião Sarmiento, de uma correspondência entre periodização da evolução estética e a evolução dos ritmos de produção. [...] A nossa hipótese de leitura da carreira de Sarmiento através do seu currículo de exposições assenta numa divisão em três fases: Portugal (1974/1981); Europa (1982/1990); Mundo/Museus (a partir de 1991).

Alexandre Melo presenteia-nos ainda um guião da trajectória de Julião Sarmiento através do seu currículo de exposições, traçando o seu processo de entrada em determinados mercados e circuitos de visibilidade por intermédio de determinadas galerias, agentes e personalidades.

Na "Análise da Bibliografia" figuram dois quadros. Um que quantifica os artigos de imprensa numa ordenação cronológica que permite distinguir textos inseridos em publicações nacionais dos publicados no estrangeiro, e outro que se ocupa das publicações (catálogos de individuais + monografias + livros), diferenciando

respectivamente as mostras individuais das colectivas, as nacionais das estrangeiras e as institucionais das privadas. Para a matéria que aqui nos ocupa, Alexandre Melo nota que relativamente a textos ou publicações estes merecem referência autonomizada pela amplitude do seu significado.

Significativamente, este tipo de atenção manifesta-se no estrangeiro antes de se manifestar em Portugal. [...] Só muitos anos depois de ter começado a expor regularmente em Portugal é que Sarmiento se tornou objecto de atenção regular dos meios de comunicação.

A essa constatação acresce-se o facto de,

*Através de um trabalho pessoal, já referido, de comunicação e divulgação internacional, [Sarmiento] procurou por todos os meios encontrar instâncias exteriores de legitimação – reconhecimento e validação – do seu trabalho, não usufruindo, durante quase vinte anos de carreira, de qualquer reconhecimento significativo da sua obra por parte de instituições portuguesas.*⁹⁸

No ponto sobre os "Discursos Críticos e Modalidades de Legitimação", Melo distingue várias tipologias de discurso e de leitura a propósito da obra de Sarmiento (embora nunca citando qualquer autor): "leituras individualistas" (ou o que denomina de "legitimação pela obsessão") vs. "leituras conjunturalistas" (a qual corresponde uma "legitimação pela circunstância"), "leituras cosmopolitas" vs. "leituras localistas", encaminhando o seu discurso para no fim chegar, nas "Observações finais", à

⁹⁸ A asseveração de Alexandre Melo é atestada no paradigma que João Pinharanda já havia traçado sobre os meandros do processo de internacionalização dos artistas portugueses durante a década de 80: "Os anos 80 inauguram, em termos artísticos, um período capaz de tornar internamente notadas, por alargamento de mercado e mediatização, as práticas artísticas e capaz de iniciar, por integração em circuitos mais eficazes, uma efectiva internacionalização dos artistas portugueses. No entanto, continuou a não se definir uma política cultural coerente de importação e exportação de exposições. A necessidade de apoio oficial à participação de galerias nas feiras internacionais é sinal da fragilidade do nosso mercado; e não é resolvida de um modo claro. O próprio êxito da participação na ARCO (Feira de Arte Contemporânea de Madrid, desde 1984), arrastando multidões de visitantes nacionais, tem uma dimensão afinal pouco mais que ibérica. O esforço de internacionalização dos artistas é uma tarefa meramente pessoal" (Pinharanda 1995, 617).

Num artigo de 1985 assinado por Maria José Mauperrin, intitulado "Artes visuais: os novos mercados para a aventura" (*Expresso*/"Actual", 8-6-1985), pode ler-se o seguinte depoimento do artista Cabrita Reis: "Quanto a mim ele [Julião Sarmiento] é, sem dúvida nenhuma, o caso paradigmático do português que 'fuça' sozinho".

formulação genérica de quatro articulações-tipo por si observadas: "Individualismo e localismo", "Conjunturalismo e localismo", "Conjunturalismo e cosmopolitismo", "Individualismo e cosmopolitismo". Este conjunto de tipificações de discurso e suas consequentes articulações, que se agregam à fortuna crítica de Sarmiento, poderá servir-nos aqui de grelha crítica e teórica para analisar com mais detalhe os autores (que Melo em concreto não cita) que a respeito da obra do artista escreveram.

Por último, importa registar o facto de Alexandre Melo, ao longo da década de 90, ter feito ainda mais duas entrevistas a Sarmiento: "Julião Sarmiento, Alexandre Melo, conversa em Sintra" (*Artes & Leilões*, Fev.-Mar. 1991) e "*Tudo o que está à volta de uma mulher sentada numa cadeira*" (publicada no catálogo da exposição *Julião Sarmiento*, Fundação de Serralves, Porto, 1992).

Apesar do papel incontornável e preponderante que Alexandre Melo detém ao longo dos anos 90, não foi este crítico, mas sim **João Pinharanda**, o autor que assinou mais artigos de crítica a exposições de Julião Sarmiento durante esse decénio. Porém, agora, ao contrário da década de 80, serão todos publicados em Portugal, respectivamente no suplemento "Fim de Semana" do *Público* (duas vezes em 1990⁹⁹, uma em 1991¹⁰⁰, quatro em 1992¹⁰¹, uma em 1993¹⁰², cinco em 1995¹⁰³, duas em 1999¹⁰⁴) e na revista *Artes & Leilões* (1991¹⁰⁵).

Merece destaque o texto "Do fim para o princípio" (*Público*, 30-11-1990), pelo modo como condensa muitos dos enunciados que irão ser desenvolvidos por Pinharanda até meados da década de 90. A *aparente descontinuidade* sublinhada anteriormente por Alexandre Melo, surge neste artigo corroborada, ainda que de modo não confesso, quando Pinharanda nota que,

⁹⁹ "Julião Sarmiento: o princípio da vertigem" (*Público*, 22-5-1990) e "Do fim para o princípio" (*Público*/"Fim de Semana", 30-11-1990).

¹⁰⁰ "Dias de escuro e de Luz", (*Público*/"Fim de Semana", 4-1-1991).

¹⁰¹ "Julião Sarmiento" (*Público*/"Fim de Semana", 19-5-1992); "Julião Sarmiento: a pintura da maturidade" (*Público*/"Fim de Semana", 22-5-1992); "Julião Sarmiento" (*Público*/"Fim de Semana", 29-5-1992); "Julião Sarmiento" (*Público*/"Fim de Semana", 16-6-1992).

¹⁰² "'O espaço entre as coisas'" (*Público*/"Fim de Semana", 7-5-1993).

¹⁰³ "Sinais de febre" (*Público*, 23-1-1995); "Filmes experimentais portugueses dos anos 70, no Monumental. A noite e o sexo" (*Público*, 21-6-1995); "Julião Sarmiento", (*Público*, 10-6-1995); "Leda e o Cisne", (*Público [Zoom]*, 23-6-1995); "Eterno reconhecimento, eterna continuidade" (*Público*, 30-6-1995).

¹⁰⁴ "#8 Julião Sarmiento" (*Público*, 14-5-1999); "Pinturas Brancas em espiral" (*Público*/"Artes", 12-11-1999) e "Uma antológica de Julião Sarmiento a apresentar em Lisboa" (*Público*/"Artes", 12-11-1999).

¹⁰⁵ "Julião Sarmiento: colecções (pintura sobre papel 1981-85)" (*Artes & Leilões*, Fev.-Mar. 1991).

As presentes obras participam da evidente solução de sobriedade da mais recente pintura de Sarmiento, que sempre se orientou por cromatismos básicos e/ou surdos mas que chegou a desenvolver complexos processos de composição e mesmo de agregação de materiais múltiplos.

A importância deste texto prende-se ainda com o facto de Pinharanda ser deveras incisivo e acertado na sua esquemática descrição formal. Facto que nos permite captar o essencial do ponto de chegada no que concerne a uma mutação já anunciada pela massa crítica anterior, agora assinalada como configuração de "sinais gráficos (figurativos ou abstractos, sintéticos ou descritivos)" com que Julião Sarmiento trabalha "em sobreposição ou transparências", mediante, por conseguinte, um "desenho ingénuo" de grafite "sobre as superfícies de cor uniforme mas forte textura dos fundos".

Oportunidade ainda para o crítico vincar uma das linhas estruturadoras do trabalho de Sarmiento mais importantes desde longa data: "Trata-se, uma vez mais, de convocar o trabalho da memória, de confrontar a subjectividade que lhe é inerente com a generalização gráfica de que participa o tipo de sinais por ele inscrito". Esta leitura sai mais reforçada quando Pinharanda advoga a existência de uma "ideia visual de memória como fluído que duplica uma matriz esvaziada [...] que nos vem de Magritte".

Contudo, o grande contributo que Pinharanda protagoniza neste artigo acaba por ser a hipótese avançada sobre o valor simbólico e semântico que subjaz a série "Dias de Escuro e de Luz". Alega então o crítico que o "valor das delimitações e percursos topográficos e emocionais de Sarmiento", elegido aqui na respectiva série como "tema englobante de toda a sua obra (de todo o seu imaginário)", encontra-se sustentado na "ideia de casa como modelo do mundo".

Um outro artigo afigura-se-nos digno de relevo. Com o título "Filmes experimentais portugueses dos anos 70, no Monumental. A noite e o sexo" (*Público*, 21-6-1995), João Pinharanda dá conta da sessão "Noite Portuguesa: a arte portuguesa anos 70" integrada no programa que constitui a mostra comissariada por Augusto Seabra (*Monumental 95. Mistérios de Lisboa*, Cine-Teatro Monumental, Lisboa, 1995). Trata-se de um artigo particularmente interessante na medida em que, muito lucidamente, é sintomático da nebulosa que pairava sobre a arte dos anos 70 ainda em meados da década de 90. Escrevia assim o crítico que "os anos 70 são como uma época vazia, um

tempo passado que não deixou vestígios na memória colectiva”. Na sequência do referido, encontra justificação o facto de “o imenso material não convencional em termos de artes plásticas (filmes, super 8, vídeos, fotografia, etc.)” nunca ter adquirido “nem visibilidade, nem consagração, nem sequer registo quer da filmografia quer na história da arte nacional”.

Concretamente sobre o conjunto de filmes ali exibidos da autoria de Sarmiento – *Pernas* (1975), *Faces e Sombra* (1976) –, Pinharanda apenas tem espaço para lhe dedicar um curto parágrafo, onde nota que “ao discurso mental de Noronha [da Costa] contrapõe-se o discurso dos sentidos de Sarmiento”, fazendo alusão a “movimentos mecânicos, frontalizações ou confrontos de corpos, num excesso de presença que anula o valor erótico enunciado”.

Para além dos artigos em periódicos¹⁰⁶, merece referência o facto do trabalho de Sarmiento vir referido ainda no texto “Anos 80: 'A Idade da Prata'” (Pinharanda 1995, 595-629), integrado no terceiro volume da *História da arte portuguesa* (Lisboa, Círculo de Leitores, 1995) e no catálogo com a coordenação do próprio João Lima Pinharanda, *Alguns corpos: imagens da arte portuguesa entre 1960 e 1990* (Lisboa, EDP, 1998).

Alexandre Pomar¹⁰⁷ continua acompanhando pontualmente a carreira de Julião Sarmiento em alguns dos seus momentos mais decisivos de visibilidade, dentro e fora do país em termos de reconhecimento institucional.

Primeiro, com uma nota intitulada “Cabrita Reis e Sarmiento: Metropolis” (*Expresso*, 24-11-1990) noticia a participação daqueles dois artistas naquela “grande exposição internacional”. Segue-se uma breve notícia – “Sarmiento no Museu” (*Expresso*, 2-11-1991) – sobre a exposição de Sarmiento no Centro de Arte Contemporânea Witte de With (Roterdão), onde sublinha a “reconhecida importância” dessa instituição “nos círculos da 'arte contemporânea'”, ao mesmo tempo que

¹⁰⁶ Devemos destacar, enquanto ensaio mais desenvolvido que João Pinharanda apresenta sobre a obra de Sarmiento, aquele que leva o título de “Julião Sarmiento: colecções (pintura sobre papel 1981-85)” (*Artes & Leilões*, Feb.-Mar. 1991).

¹⁰⁷ Nasceu em Lisboa em 1947. É jornalista e crítico de arte. Numerosos artigos publicados no semanário *Expresso* entre 1982 e 2007 nas áreas das artes plásticas, fotografia e política cultural. Organizou e prefaciou o *Catalogue Raisonné* de Júlio Pomar, Vol. I e II (1942-1985), Éd. Différence, Paris, 2001 e 2005. Organizou e comissariou várias exposições (entre outras, *Xana*, Culturgest, 2005, com Lúcia Marques).

caracteriza a mostra como uma "antologia de apenas 15 pinturas, mas de consideráveis dimensões e inequívoca representatividade". Também breve é a crítica (*Expresso*, 4-1-1992) feita à individual da Galeria Cómicos/Luís Serpa (Lisboa, 1991/2), na qual Alexandre Pomar menciona algumas pedras de toque que vinham definindo a nova proposta pictórica de Sarmiento. Nesse sentido, refere-se a "uma situação de diálogo instável entre virtuosismo afirmado e negado"; à "contenção deliberada da presença da cor e da feitura 'painterly' [...] paralela aos chamados 'esfriamentos' das linguagens"; ao "investimento mais pronunciado no seu sentido narrativo e mesmo literário"; à proximidade a "uma unidade da representação" que permite re-enfrentar a "possibilidade de uma expressão figurativa tradicional".

Igualmente curtas são as linhas dedicadas (*Expresso*, 6-6-1992) à primeira exposição antológica de Julião Sarmiento numa instituição nacional (Casa de Serralves, Porto, 1992). Ao mesmo tempo que enumera, muito de raspão, algumas “zonas temáticas” que marcam a obra de Sarmiento – “o fragmento, o ponto de vista (cinemato)gráfico, a imagem animal e o erotismo” –, as palavras são sobretudo de validamento perante uma mostra pautada pelo “acerto da montagem” em razão de cortar com “hábitos de saturação”¹⁰⁸.

Depois do artigo já referido de 1989, na década de 90 seguem-se mais seis textos assinados **Leonor Nazaré** – todos publicados no *Expresso* (1990¹⁰⁹, três em 1991¹¹⁰, 1992¹¹¹, 1993¹¹² e 1995¹¹³) –, que vão dando conta de algumas exposições individuais de Julião Sarmiento.

¹⁰⁸ Alexandre Pomar refere ainda, sobre a supracitada exposição, que “a eficácia de uma ordenação não cronológica, fazendo de cada espaço fechado um lugar de concentração de efeitos, ‘histórias’ e energias. Embora se perca nessa mesma encenação o contacto directo com um dos interesses mais imediatos do trabalho de J. S., a relação muito directa e deliberada com a mutação das sensibilidades e dos gostos do seu e nosso tempo” (*Expresso*, 6-6-1992).

¹⁰⁹ Na curta crítica que escreve sobre a individual *Dias de Escuro de Luz* (Galeria Pedro Oliveira, Porto, 1990), Leonor Nazaré sublinha alguns aspectos da nova proposta de Sarmiento, ao referir as “sugestões figurativas com a fluidez e a imprecisão do sonho”, a situação em que os signos “sofrem o efeito duma fixação descontextualizada”, a “indefinição na narrativa” e a “parcialização do corpo feminino” (“Julião Sarmiento”, *Expresso*, 22-12-1990).

¹¹⁰ “Julião Sarmiento em Sevilha” (*Expresso*/"Cartaz", 9-2-1991); “Desenhos” (*Expresso*/"Cartaz", 21-9-1991); “Julião Sarmiento, Cómicos/Luís Serpa” (*Expresso*/"Cartaz", 21-12-1991).

¹¹¹ Numa curtíssima referência à antológica de Serralves (Porto, 1992), Leonor Nazaré destaca o “permanente retorno a alguns motivos obsessivos” que a montagem no espaço do Porto viabiliza, assim como um percurso que “proporciona uma percepção flutuante, descontínua e reiterativa [...] suficiente para captar o processo vital e semiótico que constitui as obras” (“Julião Sarmiento”, *Expresso*, 13-6-1992).

¹¹² “Julião Sarmiento, Gulbenkian” (*Expresso*/"Cartaz", 12-6-1993).

Referência importante é o ensaio "Not Walking Away from Me" (Nazaré 1990, 16-30) que a autora escreve para o catálogo da antológica de Roterão (Witte de With, Center for Contemporary Art, 1991)¹¹⁴, orientada pelo director daquela instituição, **Chris Dearcon**. De teor tendencialmente retrospectivo, neste texto Nazaré analisa uma série de obras de Sarmiento, representativas de um espectro de tempo que vai de 1984 a 1990, mediante remissões sobretudo eruditas e literárias (cita Roland Barthes, Camões, Jorge de Sena, Bernard de Ventadour, Luís Miguel Nava, José Gil, Herberto Herlder, Roland Jaccard, Georges Lapassade, Umberto Eco, Greogory Bateson, Adriano Duarte Rodrigues).

A autora parte da ideia de que Sarmiento torna os "corpos flexíveis" para engendrar uma "escapatória" às "restrinções espaço-temporais". Para Nazaré, habita em Sarmiento "um sistema de auto-regulação homeostático que opera sob o princípio de que, por mais desorganizada que seja uma estrutura, forças vivas não conectadas irão aparecer e novas constelações irão assim ser geradas". A autora foca a "explícita indiferença" perante qualquer "sequência narrativa cronológica", os "diferentes níveis e formas de 'regresso do reprimido' em sentido psicanalítico" e a "justaposição", que é "outra solução visual para formas de afinidade". Aprofunda os sentidos da forma andrógina da libido a partir de *Le Plaisir* (1989), e desvenda uma série de associações passíveis de serem feitas no que concerne ao simbolismo das numerações usadas em determinadas estruturas compositivas. Faz menção à "noção de território" como metáfora dos corpos, da "situação do encarcerado", da propriedade, das "fronteiras" e das "divisões" a estas apensas. Discorre sobre o papel dos "instrumentos de morte" recorrentes. Dedica um ponto intitulado "Do Your Movie Yourself" à relação que as imagens difusas de Sarmiento detêm com o cinema. Aqui, advoga que o observador pode fazer "o seu próprio filme a partir destas imagens, baseadas em várias iconografias".

A autora termina com um ponto intitulado "The Hands". Em nome da ambiguidade, disserta sobre "os actos de acariciar e de atacar, para depois asseverar que

¹¹³ "A volúpia da fuga" (*Expresso*/"Cartaz", 12-8-1995).

¹¹⁴ Saem, por ocasião desta exposição, uma série de artigos em periódicos holandeses: **Helleen Schoone**, "Op Zoel Naar Waarheid en Liefde" (*Magazijn*, Nov. 1991); **Anna Tilroe**, "Een kolossale bruine mandarijn" (*De Volkskrant*, 1-11-1991); **Cees van der Geer**, "Beeldende kunst mag weer verhaal vertellen" (*Goudsche Courant*, *Haagsche Courant*, 14-11-1991).

o corpo feminino sem cabeça fotografado/captado se torna mais "erótico" quanto mais é "impessoal".

João Miguel Fernandes Jorge é uma figura que, no início da década de 90, acompanhará também regularmente as mostras individuais de Julião Sarmiento em Portugal, no jornal *O Independente*/"Vida" (uma vez em 1991¹¹⁵, duas em 1992¹¹⁶ e uma última em 1993¹¹⁷). Poeta e escritor, não se pauta por uma perspectiva opinativa e de enquadramento das conjunturas da arte contemporânea, sendo a sua escrita sobretudo povoada por laivos literários atravessados por numa difusa nomenclatura de pendor filosófico.

O ano de 1991 começa com uma obtusa crónica intitulada "Dois momentos: dias de escuro e de luz" (*Independente*, 11-1-1991) dedicada à exposição da Galeria Pedro Oliveira (Porto, 1990). Trata-se de um texto marcado por uma loquacidade teórica deveras confusa (e, por isso, em larga medida estéril). Desfile de noções e conceitos lampejados por termos resolutamente eruditos, mas de discutível, para não dizer tortuosa, operatividade, sem compromisso aparente de articulação acertada entre os enunciados ensaiados e o objecto de análise.

No fundo, a pretexto dos trabalhos pictóricos expostos, o autor envereda sobretudo por um hermético exercício hermenêutico (e descritivo) que, ainda que teoricamente rebuscado (cita Nietzsche, Hegel e Heidegger, Junger...), resulta num contributo essencialmente inconsequente do ponto de vista dos desenvolvimentos das linhas de abordagem que têm vindo a acompanhar o trabalho de Julião Sarmiento. Apenas alguns (poucos) aspectos já sobejamente focados pela crítica precedente serão aflorados. Como, a título de exemplo, a indicação de um "presença de um ordenado *puzzle* de paradoxos" – leitura que apenas reitera algo já enunciado (e refutado por Alexandro Melo, em 1989) sem que lhe desenvolva ou acrescente nada de pertinente.

Vemo-nos incapazes de traduzir tal discurso num enunciado com formatação de tese que possa operar enquanto leitura explicativa e elucidativa, mediante uma análise crítica de um texto que, apesar do seu aprimorado vocabulário e das enfatuadas

¹¹⁵ "Dois momentos: dias de escuro e de luz" (*O Independente*/"Vida", 11-1-1991).

¹¹⁶ "Pinturas brancas" (*O Independente*/"Vida", 3-1-1992); "Julião Sarmiento" (*O Independente*/"Vida", 26-6-1992).

¹¹⁷ "Julião Sarmiento" (*O Independente*/"Vida", 25-6-1993).

remissões filosóficas, parece, por fim, resvalar irremediavelmente para um género que terá muito menos a ver com o campo normalizado (ou especializado) da crítica de arte do que com o típico exercício de devaneio literário-poético (ainda que densamente revestido por uma sofisticada verborreia de fino sotaque teórico), ensaiado por alguém que, para além da actividade de crítico, é sobretudo escritor.

Outro nome em ascensão do campo da crítica de arte em Portugal é **Isabel Carlos**¹¹⁸, que a partir sobretudo dos anos 2000 se tornará numa das comissárias portuguesas mais dinâmicas e com maior visibilidade no estrangeiro. Em matéria de artigos em periódicos, a autora assina na primeira metade dos anos 90 quatro críticas¹¹⁹, respectivamente sobre três individuais de Julião Sarmento.

A primeira (*Expresso*/"Cartaz", 28-12-1991) será escrita a propósito da exposição *Pinturas Brancas* na Galeria Cómicos/Luís Serpa (Lisboa, 1991). Uma das questões mais interessantes que este texto aborda é o modo como Sarmento reabilita o "desenho", tradicionalmente "anterior e modelador da pintura", e que agora surge "posterior à pintura". O outro enunciado prende-se com o facto de Sarmento instaurar "a violência e crueldade do 'não deixar ver' mas só intuir ou imaginar o resto".

¹¹⁸ Isabel Carlos nasceu em Coimbra, em 1962. Licenciada em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (1987). Mestre em Comunicação Social pelo Departamento de Comunicação Social, da FCSH/UNL, com a tese *Performance ou a Arte num Lugar Incómodo* (1993). Crítica de arte desde 1991. Assessora da Área de Exposições de Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura. Entre outras, comissariou, as seguintes exposições: *Do Sublime* (Museu do Chiado, Lisboa 1994); *Depois de Amanhã* (Centro Cultural de Belém, Lisboa 1994); *Mediações* (Palácio Galveias e Museu do Chiado, Lisboa 1997); *Entrada Azul — Antologia de Helena Almeida* (Casa da América, Madrid 1998); *Imagens de Troca* — ciclo anual de exposições individuais de Adriana Varejão, Eugenio Dittborn e Narelle Jubelin (Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 1998); *Initiare* (Centro Cultural de Belém, Lisboa 2000). Subdirectora do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) entre 1996 e 2001, após ter trabalhado na Comissão Instaladora do referido instituto do Ministério da Cultura, onde iniciou e foi responsável durante três anos da respectiva colecção internacional. No âmbito do IAC, entre outras actividades inerentes ao cargo, organizou as representações portuguesas à Bienal de Veneza de 2001, London Art Biennial 2000, Bienal de São Paulo de 1996 e 1998. Conferencista em várias iniciativas, das quais se destaca Madrid (ARCO, 1997), São Paulo (Centro Cultural de São Paulo, 1998), Istambul (V Bienal de Istambul, 1997) Melbourne (I Melbourne International Biennial), University of Cape Town (1999), Innsbruck (2000), Bienal de Sydney (2002), Glassell Art School, Houston (2002), Bienal de Taipé (2002). Comissária da representação portuguesa na Bienal de Veneza 2005.

¹¹⁹ "Desenhos", (*Expresso*/"Cartaz", 27-7-1991); "Julião Sarmento, Galeria Cómicos/Luís Serpa" (*Expresso*/"Cartaz", 28-12-1991); "Julião Sarmento" (*Flash Art International*, Mar.-Abr. 1992); "Julião Sarmento, Edifício das Caldeiras", *Expresso*/"Cartaz", 10-5-1995).

Segue-se, no ano seguinte, o artigo "Julião Sarmiento" publicado na *Flash Art International* (Mar.-Abr. 1992), que parte do primeiro para cobrir a mesma exposição supracitada.

Em 1995 são publicadas duas notas críticas. A primeira, tal como o título indica – "Julião Sarmiento, Galeria Pedro Oliveira" (*Expresso*-*"Cartaz"*, 16-2-1995) – é dedicada à individual que teve lugar no Porto em 1995, e a segunda – "Julião Sarmiento, Edifício das Caldeiras" (*Expresso*, 10-6-1995) –, refere-se à mostra que, no mesmo ano, na cidade de Coimbra exibiu nove fotografias subordinadas ao título *Quatre Mouvements de la Peur* (original de 1978). Nas palavras da autora, aquele trabalho corporalizava uma "espécie de 'arqueologia' do vocabulário e da temática da obra de Sarmiento", onde o corpo "ausente", "a evidente narratividade, [...] quase cinematográfica", o seu "acesso parcial" e a "potencial relação Eros-Tanathos / Amor-Morte" são as tónicas mais destacadas.

Cabe, em jeito de mero apontamento, fazer ainda menção à referência que a autora faz ao nome de Julião Sarmiento no ensaio "Sem Plinto, Nem Parede: Anos 70-90" que escreve para o terceiro volume da *História da arte portuguesa* (Lisboa, Círculo de Leitores, 1995).

Abre em Janeiro de 1991, na Fundación Luis Cernuda (Sevilha), uma retrospectiva dos trabalhos sobre papel de Julião Sarmiento, reunindo em catálogo trinta e quatro obras, datadas de 1981 a 1986. Anuncia-se na pequena nota introdutória da publicação que a "intenção foi apresentar e documentar de forma unitária toda a série" que, apesar de ter sido produzida "em conjunto com outras", possui "uma unidade temática" e partilha "o mesmo processo formal".

Para além do importante trabalho de recolha, inventariação e catalogação, o catálogo presenteia-nos ainda um profícuo e extenso ensaio – intitulado "Julião Sarmiento" (Power 1991, 8-33) – de invulgar desenvoltura crítica do comissário da mostra; ocasião primorosa para **Kevin Power** se afirmar como um dos leitores mais marcantes de sempre no que concerne à obra de Julião Sarmiento.

O fundamento teórico é notável, nomeadamente no que concerne ao modo como o autor legitima o estreito nexos existente – levado a cabo numa acribia exemplar – entre uma idiossincrática *fragmentação* (ainda que genericamente partilhada com outros

pintores contemporâneos, como Sigmar Polke, David Salle ou certos pintores da transvanguarda) e a noção do *pos-modernismo* em sentido mais lato. Tal abordagem esboça uma resenha de articulações recorrentes a respeito das estritas conotações do termo ligadas ao sentimento contemporâneo de "incerteza", da "contingência" e da inviabilidade de se conferir à experiência vivencial do mundo uma "ordenação coerente". Neste ponto, cabe evidenciar uma série de imagens obsessivas apontadas que aparecem e reaparecem através de obras, e que são, para o autor, resolutamente "fetichistas, violentas, perturbadoras, eróticas, ambíguas, inexplicáveis", carregadas com "conotações mais obscuras" e compostas por "elementos de um vocabulário" tomado como panóplia de "formas manifestas de um discurso de tensões".

Um dos pontos de chegada mais fortes do texto é a ideia de que "Sarmiento intenta forjar, a partir da experiência do *eu*, uma filosofia". Este pressuposto torna-se inteligível à luz da convicção de que o artista "fala do modo como habitamos o mundo e do que significa amar", dado que para ele a "vida está localizada, num lugar particular, numa mulher particular, num círculo particular de amigos".

Sob os auspícios das abordagens consignadas ao *pós-modernismo*, o discurso entretanto dirige-se ao campo estrito das tendências conjunturais que orientam as práticas pictóricas coevas. Isto é, àquilo que poderemos considerar, fazendo uso de uma fórmula-coordenada aqui meramente operatória, como sendo o *pastiche pós-modernista pautado pelo subsequente esvaziamento dos conteúdos 'originais' das propostas/linguagens citadas*, na medida em se detecta um "jogo entre os diversos códigos pictóricos" apropriados, assim como em "fragmentos" que, depois de descontextualizados, são agora sobretudo "uma espécie de 'rabisco' desprovido de qualquer código semântico".

Na densa abordagem de Power, Sarmiento aparece também perspectivado pelas teses lacanianas: (1) porque as suas imagens deixam muito claro que na "observação do jogo de movimentos do inconsciente não existe outra alternativa que não interpretá-lo como uma estrutura de linguagem"; (2) na medida em que partindo da noção lacaniana da linguagem, se assevera o modo como a "pintura é um território ideal" para a "conversação com o Outro" em razão de se tratar de "um território impregnado de presenças e ausências"; e (3) pelas "afinidades que a linguagem do inconsciente partilha com a linguagem da poesia, uma vez que é precisamente aí onde descobrimos uma

polifonia que só a poesia pode reconstituir" – aspecto exemplarmente explanado nas três séries analisadas na medida em que as mesmas "supõem a descoberta obsessiva de um território poético saturado do ponto de vista existencial".

Kevin Power apresenta-se ainda como um dos autores que melhor discorreu a respeito das articulações existentes entre o desejo e a libido freudiana no que concerne às incursões temáticas que o trabalho pictórico de Sarmiento sugere. Advoga Power que o pintor parece resolutamente explicar – ainda que sem o propósito de "ilustrar", ressalva – algumas das premissas mais essenciais que enformam as teorias freudianas. Numa esquematização concisa, o autor destriça (1) a exploração das conotações freudianas como "campo aberto de significados"; (2) a consciência da *necessidade de obstáculos para levar a libido ao seu ponto culminante*; e (3) a tematização de *uma natureza intrínseca ao instinto sexual contrária à gratificação absoluta*.

Na continuidade destas considerações, Power aproveita uma série de problemas intricadamente correlacionados com algumas das supracitadas teorias de Freud, para abreviadamente discorrer sobre o questionamento que as três séries analisadas fazem a respeito da nossa condição de sujeitos: "obrigarmo-nos a questionar a nossa identidade"; a nossa "memória" é igualmente tematizada quando a expõe "instável, frágil e questionável", tratada como mera "pilha de fragmentos incongruentes de recordações"; acabando por fazer da "ambiguidade" a "característica dominante da experiência".

Por último, importa mencionar ainda o facto de este ensaio corporalizar a primeira vez em que, a propósito da obra de Julião Sarmiento, se cita Roland Barthes sobre do papel da narrativa no discurso amoroso. Enveredando pelas abordagens barthianas, enuncia assim o autor que "Sarmiento insiste no facto da narrativa surgir, em primeiro lugar, do desejo", e, assim, aproxima-se exemplarmente do pensador francês quando se assevera que "'a narrativa não está determinada pelo desejo de narrar, mas por um desejo de troca'".

Dos portugueses, apenas Julião Sarmiento e Cabrita Reis foram convidados a participar na mega-exposição internacional que se realizou em Berlim entre Abril e Junho de 1991, subordinada ao título *Metropolis – Internacional Art Exhibition Berlin*

1991 (Martin-Gropius-Bau, Berlim, 1991)¹²⁰. **Christos Joachimides**, de Berlim, e **Norman Rosenthal**, de Londres são os comissários, os responsáveis por uma outra mostra que havia marcado a década de 80, a *Zeitgeist* (1982). A cobertura crítica e jornalística foi considerável, tanto nacional¹²¹ como internacionalmente¹²².

Tal como já referido, 1991 é também o ano da primeira exposição de Julião Sarmiento em Nova Iorque numa galeria de prestígio – a Louver –, e com considerável êxito de crítica nas principais revistas americanas: Dorothy Spears, "Julião Sarmiento" (*Arts Magazine*, Dez. 1991); Alfred MacAdam, "Julião Sarmiento, Louver" (*Artnews*, Dez 1991); e Jan Avgikos, "Julião Sarmiento, Louver Gallery" (*Artforum*, Jan. 1992).

Dos três críticos acima citados, **Dorothy Spears** apresenta o artigo mais extenso. Começando por dar conta que as pinturas de Julião Sarmiento são ao mesmo tempo “familiares e encriptadas”, considera a crítica que a “primeira exposição do artista nos Estados Unidos” constitui uma “impressiva introdução” ao seu trabalho.

As palavras de validamento prolongam-se ao referir que “a meio da carreira” Sarmiento possui um “total domínio do seu próprio vocabulário pictórico”. É notada a “austeridade da sua imagística”, “rigorosamente analítica”, ainda assim provida de “aspectos sensuais” que lhe conferem uma “beleza desarmante”. O desenho e a componente “táctil”, construída por “camada sobre camada”, são igualmente aflorados.

Curiosa a referência à atmosfera própria da “felicidade doméstica de uma era passada”, apresentada mediante o que a autora apelida de “diagramas de nostalgia”.

Seguidamente, o eixo exploratório mais destacado pela autora: na qualidade de espectadores “agimos como detectives, interpretando códigos”, através de quadros que são “puzzles” a fim de satisfazer o “nosso desejo inconsciente de um todo unificado”. Porém, uma leitura aponta para outro sentido. Afirma Dorothy Spears que “removidos de qualquer contexto específico, estes fragmentos visuais inicialmente identificáveis,

¹²⁰ No artigo "Cabrita Reis e Sarmiento: Metropolis" (*Expresso*, 24-11-1990), Alexandre Pomar nota que, “Metropolis reunirá 70 artistas pertencentes a duas gerações e propõe-se apresentar a situação da arte no início dos anos 90 através dos ‘artistas mais característicos’, considerando que a ‘arte de hoje é um reflexo e uma reacção à vida nas grandes cidades, que nasce das condições próprias da sociedade da informação e dos «media», numa situação em que a realidade é produzida pelo homem e não pela natureza’. O título da exposição sublinha esta leitura como um ‘leitmotiv’ para a selecção das obras e acentua o papel internacional de Berlim”.

¹²¹ Alexandre Pomar, "Cabrita Reis e Sarmiento: Metropolis" (*Expresso*, 24-11-1990); António Cerveira Pinto, "Buropolis" (*O Independente*/"Vida 3", 03-05-1991); Alexandre Melo, "Berlim: entre depois e antes" (*Expresso*/"Cartaz", 4-5-1991); João Pinharanda, "Metropolis, uma grande exposição apenas interessante" (*Artes & Leilões*, Jun.-Set. 1991).

¹²² David Galloway, "'Metropolis': Crossroads or Cul-de-Sac?" (*Art in America*, Jul. 1991).

tornam-se cada vez mais obscuros. Os significantes flutuam literalmente. [...] Eles não geram significado. É precisamente o contrário: colocam-no em questão”.

Para Spears o “labirinto” que constitui a obra de Sarmiento leva o espectador a “conspirar com o artista, atribuindo significados aos signos pintados”, estabelecendo ele próprio as “conexões”. No fundo, o que é posto em jogo, na óptica desta crítica de arte, é uma “ambiguidade descomprometida”, na exacta medida em que “nos nega qualquer leitura única”.

Numa direcção mais complementar do que diversa, tomando-a como uma “exposição extraordinariamente inteligente”, **Alfred MacAdam** releva o modo “inventivo” e “habilidoso” como Julião Sarmiento relacionou a pintura com os “espaços específicos” da Louver. No dizer deste crítico, “Sarmiento transformou a galeria num palco onde ele dramatiza o antagonismo entre ordem e desordem, geometria e expressionismo, ilusão e realidade”. Mas este múltiplo “encontro” ou “choque” (*clash*) não fornece, no seu entender, uma “síntese”, antes uma presença “ousada” e “simultânea” de “opostos”. Daqui deriva uma “antítese dinâmica mas estática” que, por sua vez, produz “uma destruição ritualizada” feita de “partes de corpos”. Esse conjunto de *concomitâncias entre contrários* leva o crítico a referir-se a uma “estética da discórdia: análise *versus* síntese, totalidade *versus* fragmentação”.

MacAdam termina o texto sublinhando o carácter “inacabado” dos trabalhos em razão dos problemas cima afluídos não terem “resolução”.

Absolutamente brilhante é o contributo de **Jan Avgikos**¹²³, proeminente historiadora e crítica de arte norte-americana.

Avgikos inicia o seu artigo elucidando que a “linha divisória” no que concerne a pintura “pós-moderna”, não assenta numa questão de “forma” ou de “estilo” (como fora

¹²³ Jan Avgikos nasceu em Nova Orleans, E.U.A. É uma proeminente historiadora e crítica de arte de dimensão internacional. Estudou na Universidade de Paris – Sorbonne, na Georgia State University, Atlanta (B.A., Magna Cum Laude) e na Columbia University (M.A. Summa Cum Laude). Actualmente é docente na Yale University Graduate School of Art, na New York University Graduate School of Art, na Columbia University Graduate School of the Arts e na School of Visual Arts Graduate Program. Contribuiu como editora na Artforum, Art in America, Lacan Ink, Tema Celeste, Acme Journal, Flash Art e Parkett. Recebeu o Frank Jewett Mather Award pelo melhor jornalismo de arte em 1995. Tem escrito sobre vários artistas contemporâneos, entre eles, John Baldessari, Maurizio Cattelan, Renée Green, Felix Gonzalez-Torres e Roni Horn.

no modernismo), mas antes no problema do “modo como o sentido é gerado”: “auto-reflexivo” se incidindo sobre a “própria pintura”, ou “referente ao exterior da obra” se comentando o “mundo da experiência” ou a “condição humana”.

Porém, por efeito dessa mesma lógica vir se esbatendo no tempo, para Avgikos a obra de Sarmiento põe justamente *em cheque* a “legitimidade das interpretações fundadas nessas distinções pré-concebidas” (*readymade distinctions*). É assim detectada uma “tensão” que deriva da diferença entre “processo mental” e a corporalização das ideias na “forma material”. Em razão da “obsessão hesitante” apenas ao desenho “rasurado”, são tornadas salientes as “deficiências” sintomáticas da “sinapse” entre “linguagem e o que nós tentamos expressar através dela” – uma tónica que será, em 2006, mais aprofundadamente abordada por Jacinto Lageira. Por isso as imagens do corpo concebidas por Sarmiento serem sempre “desmembradas”, “incompletas” e “genéricas”. Esta observação adquire maior consistência mediante a notação de “figuras sem rosto”, de “fragmentos de corpo *unissexo*”, performando inúmeros gestos reconhecidamente banais, comuns, assim como a “incessante mudança” entre “formas geométricas puras” e “objectos domésticos”.

A sequente tónica a florada prende-se com o carácter “híbrido” das obras, por efeito da deliberada intensificação da sua “ambiguidade”. Neste ponto, é sublinhada a inviabilidade de uma “narrativa unificada” e a inclusão de objectos que “funcionam tanto como coisas em si mesmas como imagens referenciais” (“o quadro que também é a janela”). Este aspecto abre caminho para que esta crítica considere, em Sarmiento, uma “ansiedade” relacionada com a “própria prática da pintura na sua busca pela auto-definição”.

A última frase exige citação integral em razão de se figurar como absolutamente crucial enquanto suspensão (ou resolução) de uma das encruzilhadas mais prementes da situação artística da época.

As pinturas de Sarmiento certamente apelam aos que suspiram por narrativa, mas são mais inteligentes do que isso, sugerindo que a pictorialidade, um determinado empenhamento psicológico e os símbolos que entram e saem do enquadramento não têm que ser um anátema para a prática conceptual.

Com a presença de Sarmiento no Brasil – por ocasião da mostra colectiva *Arte Amazonas* (Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro / Museu de Arte, Brasília / Bienal de São Paulo, Parque Ibirapuera, São Paulo, Bienal, 1992) –, alguns artigos são publicados na imprensa, abordando a instalação homónima com a qual o artista participa. São eles, "A floresta vira laboratório" (*Jornal de Brasília*, 29-01-1992) de **Evandro Salles**, "Mosquitos no museu" (*O Globo*, 31-01-1992) de **Clara Lencastre** e "A Amazónia de Sarmiento" (*Jornal da Tarde*, 6-03-1992) de **Angélica de Moraes**.

Seguidamente, o reconhecimento por parte das duas mais importantes instituições portuguesas acontece com um curtíssimo intervalo de tempo, designadamente em 1992, na Fundação de Serralves (Porto), e em 1993, na Fundação Gulbenkian (Lisboa). A curadoria é, tanto na mostra portuense como na lisboeta, da responsabilidade do norte-americano **Michael Tarantino**¹²⁴, crítico de cinema e um dos mais criativos curadores de arte contemporânea de então.

No primeiro ensejo, convivendo com uma das mais interessantes entrevistas até então cedidas por Julião Sarmiento – "*Tudo o que está à volta de uma mulher sentada numa cadeira*" (orientada por Alexandre Melo) –, e com um pequeno texto do artista Juan Muñoz, que integra uma passagem que será a partir de então sobejamente citada¹²⁵ – num sofisticado ensaio de quatro páginas, "Julião Sarmiento: uma *montagem* de atracções" (Tarantino 1992, 26-29), Tarantino inicia com impressionante desenvoltura crítica uma original análise à obra de Sarmiento, fazendo referência à música e ao cinema em razão destes dois meios – pelo menos nas suas tendências modernistas – se pautarem pelo recurso a práticas de "combinação, repetição e contraste".

¹²⁴ Depois de concluir uma formação em estética cinematográfica na University of New York, Michael Tarantino (1948 New Jersey - 2003 Bruxelas) constrói uma carreira de curador e crítico de cinema. É um dos primeiros defensores do vídeo e das instalações de cinema na arte contemporânea. Será justamente a sua paixão pelo cinema que irá constituir a base para uma variedade de projectos expositivos com o propósito de analisar a relação entre cinema e as artes visuais. Em 1988, deixa os Estados Unidos e desloca-se para Bruxelas. Em 1990 colabora com artistas como Antony Gormley, Sam Taylor-Wood, Anish Kapoor, Rachel Whiteread, Matt Mullican e Jeff Wall, entre outros. É o curador principal do Museu de Arte Moderna de Oxford entre 1998 e 2001. Regressa a Bruxelas em 2001 para assumir a direcção do Artesia Center for the Arts, ainda em vias de ser fundado. Este centro de arte contemporânea porém nunca foi realizado e Michael Tarantino morre em 2003 com a idade de 55 anos, após uma longa luta contra um cancro.

¹²⁵ Juan Muñoz, um dos artistas plásticos espanhóis à época com mais projecção internacional, neste ensejo parte da referência ao mapa pormenorizado do historiador de arte vienense Otto Kurt (que fora director da Biblioteca do Warburg Institute) sobre as "proibições de imagens na história da representação", para perguntar: "Qual seria (na interminável multiplicidade de imagens que se partilham e complementam) a imagem proibida de Julião Sarmiento?"

Primeiro, baseando-se na teoria de cinema (cita Eisenstein e Bazin), Tarantino sublinha o processo de “montagem” enquanto “combinação de fragmentos”. Depois, caracterizando o “cinema narrativo, contemporâneo” como um “cinema de confrontação e fechamento” (David Lynch, Manoel de Oliveira e Godard são as referências), entra directamente na obra de Sarmiento para sugerir uma série de correlatos propositivos da máxima pertinência.

Citando já os foto-textos e instalações de feição pós-conceptualista produzidos pelo artista português no decénio de 70, o curador descreve a sua obra como uma *abordagem múltipla* do “ponto de vista”, onde estão implícitos a “perspectiva enquadrada” e o *distanciamento* do observador. Será nessa óptica – dos “elementos-base do enquadramento e da perspectiva” tomados no registo da “representação” –, que pela primeira vez serão analisadas com consistente arrojo as pinturas de Sarmiento de inícios da década de 70.

Após salientar as “variações” inerentes à “possibilidade da narrativa”, advoga ainda Tarantino que as pinturas de Sarmiento têm “características comuns a cada um dos media” – refere-se aqui designadamente à música, ao cinema e ao romance – na sua “apropriação e justaposição de elementos díspares”. Por aquí compreende-se que a “repetição” de temas e esquemas formais é levado a cabo pelo artista português como “local de montagem” geradora de uma “combinação de imagens”, o que “produz uma série de leituras possíveis”.

Seguidamente o curador enumera os elementos que compõem a pintura “*David and Devil* (1986) – já analisada com datacada propriedade por Armin Zweite em 1988 – a fim de exemplificar o modo como Sarmiento utiliza a “montagem”. Para além de uma “série de impasses anatómicos”, Tarantino torna aqui saliente o facto do “contexto” ter sido totalmente desmantelado”. Mais: mediante “um conjunto de dados contraditórios” Sarmiento “exprime – no dizer do curador – a ambiguidade da narração e as qualidades infinitesimais da descrição”.¹²⁶

A páginas tantas Tarantino mergulha mais a fundo no universo do cinema. Enquanto “mestre da oposição”, Luis Buñuel serve-lhe então de referência para destacar

¹²⁶ Neste ponto Tarantino discorre de raspão sobre as destrições entre o realizador de cinema e o pintor com o propósito de destacar, em Sarmiento, uma “montagem” muito particular que se faz “no espaço de um olhar apesar da multiplicação das narrativas”. Porque na pintura do artista português “nada é autónomo” em razão de cada elemento ser definido “por um outro”; o que, por conseguinte, consubstancia uma “leitura [...] cumulativa”.

em Sarmiento não só as remissões directas aos seus filmes (que aparecem nos títulos de algumas pinturas), como ainda o mesmo tipo de “provocação” que pauta aquele realizador espanhol no que à *montagem* diz respeito. Tarantino desenrola esta linha de fuga para perspectivar, nas então recentes “pinturas brancas”, o que ele considera ser um conjunto de estratégias afins. Assim, na análise da *série*¹²⁷ “Dias de Escuro e de Luz” (1990), nota Tarantino que somos confrontados com “combinações de imagens que parecem tão lógicas quanto irracionais”, que “há certos elementos que se repetem”, e que a dominante utilização da cor branca despoleta uma “ambiguidade” que, por sua vez, “liga uma ausência a um potencial”.

O segundo tópico de indagação prende-se com a fundamental “relação espacial entre os objectos” que direcciona o autor para um território exploratório particularmente caro à pesquisa de Sarmiento, profundamente tematizado na segunda metade da década de 2000 por um autor como James Westcott. Neste ponto, Tarantino cita uma obra paradigmática – *O Espaço entre as Coisas* –, tecendo muito inteligentemente uma rede polissémica de correlatos que permitem pôr em diálogo as referências à “arquitectura e ao domínio do espaço” com a “relação aberta com o espectador” afecta à *manipulação* associada à “montagem como chave para a recepção da obra”.

Tarantino fecha o seu texto guiado ainda pela mão de Buñuel, firmando nexos e articulações entre a filmografia do realizador espanhol e o trabalho pictórico de Julião Sarmiento; aqui os pontos cardinais passam pela contraposição de “uma espécie de combinação muito buñueliana do prosaico e do erótico” e de uma “espécie de sexualidade desapaixonada”.

A derradeira passagem condensa o seu ponto de chegada: “Imagens carregadas de uma misteriosa capacidade de serem reconhecidas são, todas elas, elementos da montagem erótica de atracções que caracteriza a sua obra”.

Já no catálogo da mostra lisboeta *Julião Sarmiento* (CAM/FCG, Lisboa, 1993), focada no período que vai de 1986 a 1992 da obra do artista, acompanhado por um texto de Filomena Molder (esposa de Jorge Molder), em “Sexo, filme e arquitectura” (Tarantino 1992, [22-26]) Michael Tarantino constrói, de forma particularmente *sui generis*, um texto assente tão-somente numa sequência de diminutos pontos, parecendo querer tornar saliente o próprio processo da *edição* posto em jogo na obra de Julião

¹²⁷ De particular interesse é o modo como Tarantino lê o funcionamento interno das séries de Julião Sarmiento, ao referir que “a série constitui um mundo por si só, mas um mundo em constante mutação”.

Sarmento. Em razão desta abordagem ser, mais uma vez, intimamente afecta ao universo cinematográfico, em que forma e conteúdo reflectem-se um no outro. Desse modo, Tarantino corporaliza, enquanto estruturação não convencional, uma espécie de "cut-up"¹²⁸ transposto para o domínio textual, em que vários pedaços (parágrafos) avulsos da sua autoria entrecruzam-se, num encadeamento alinhado em XVII pontos, com trechos de autores tão diversos como Sigmund Freud, Philip Roth, Anne Hollander, Denis Hollier, R. W. Fassbinder ou Eugene Delacroix.

À imagem do que é suscitado pela obra de Sarmento, Michael Tarantino começa por arriscar, a respeito de uma pintura do artista, apenas numa "Descrição Parcial". No ponto seguinte – "II. Ler nas Entrelinhas" – o curador refere-se então a uma "descrição [...] sempre insuficiente" em razão de um "corpo de trabalho que sugere e descreve, mas raramente delimita". Este carácter fragmentado ou parcialmente omissivo estabelece uma fina congruência com a "nudez feminina", "(normalmente parcial)" e "fetichizada". Neste ponto, Tarantino coloca ainda a tónica na ambiguidade fornecida pela concomitância de sentidos contraditórios: "quem poderá afirmar que a mulher não está a puxar o vestido para esconder a sua nudez em vez de a revelar?"

Entretanto, a leitura crítica de cariz hermenêutico cede lugar ao mero inventário de certas figuras e situações descritas, dando conta algures de um "órgão genital masculino cortado", de um "cunnilingus", de um "par de pernas", de "nus" retirados de revistas, de uma "estampa japonesa pornográfica"...

Digno de nota especial é a ideia contida no ponto VI – "Os Erotismos da Narrativa": "A imobilidade que Sarmento imprime no quadro sexual, a sua capacidade de insinuar um seguimento para uma história ou uma explicação para uma situação, erotizam o momento através da sua exacerbação". Este ponto estabelece uma ponte com o seguinte – VII "Tão Diferente e no Entanto...". Tarantino aqui vinca "diferenças importantes" entre os "Untitled Films" de Cindy Sherman e a participação de Madonna no filme "Body of Evidence" ("Madonna, Corpo de Delito") no tocante ao "corpo da mulher como lugar do discurso". Na sua base está, num primeiro vislumbre, "o olhar contemplativo masculino, o olhar da pornografia, o olhar do cinema comercial, o olhar

¹²⁸ Uma passagem do seu texto anterior – escrito para a mostra de Serralves – parece relacionar-se intimamente com esta proposta de abordagem crítica: "Tal como William S. Burroughs utilizava o 'cut-up', em que vários textos são cortados à tesoura e fragmentados em vários pedaços para depois voltarem a ser reunidos numa espécie de escrita automática, um novo texto, as pinturas de Sarmento parecem estar no limiar tanto da multiplicação como da dissolução" (Tarantino 1992, 27).

da publicidade, o olhar que controla” – ideia consubstanciada no ponto VIII (“O Olhar que Paralisa”). Porém, aqui uma ressalva é feita a propósito de uma pintura – *Emma* (5) –, em nome do “sentido da ambiguidade”, da “narrativa que foi desviada do seu curso”, tornando consciente que o “domínio do olhar apropriativo torna-se ilusório”. Ocasão também para, no ponto IX. (“24 Fotogramas por Segundo”), o curador referir que o cinema – em razão de ser “o mecanismo que mais 'eficazmente' paralisa o momento sexual, fetichizando-o e isolando-o simultaneamente” – se ter tornado num dos temas dominantes de Sarmiento.

Após uma longíssima passagem do texto “Moving Pictures” de Anne Hollander que, na íntegra, compõe todo o ponto X (“A Realidade Dentro de Um Fotograma”), no parágrafo se lhe segue – subordinado ao mote “Imagens Alteradas” – Michael Tarantino parece ser incisivo na determinação da tensão gerada a partir do jogo *representação / negação*, que define uma das componentes essenciais da proposta das *Pinturas Brancas*. Os pontos cardeais aqui destacados passam pelo “desvio relativamente à representação” assente numa “ambiguidade cuja característica formal é o apagamento”; pressupondo assim uma “reserva de imagens” que torna implícita uma “espécie de multiplicação ao infinito”.

Após tentar elaborar – no ponto XII – uma abreviada “semiótica do cinema” com base em teóricos axiais desse domínio (Eisenstein, Bazin ou Metz), no ponto seguinte – XIII –, para abordar a noção de “sequência” nesses mesmos autores, Tarantino cita a “morte do autor” barthiana fazendo referência à “abertura da imagem”, em razão de ser a própria “sequência o aspecto mais cinemático da obra de Sarmiento”.

Partindo da frase que dá o título ao parágrafo XV – “Uma Casa não é um Lar” –, Michael Tarantino disserta sobre a “distinção entre o edifício e a actividade exercida dentro dele”, cotejando tal destriça com a introdução que G. Bataille faz da estética na definição de arquitectura, ao escrever que, “a arquitectura não é apenas o visível. É o local de intersecção do espaço público com o espaço privado”.

O penúltimo ponto – XVI (“A Soma das Partes”) – chega a uma constelação de hipóteses quando se enuncia que as pinturas de Sarmiento são (1) “uma representação daquilo que são: tinta, linha, cor, forma”; (2) estabelecendo “a sua própria negação”; e (3) dando, simultaneamente, a “sensação de pôr em causa a própria natureza da representação”.

Momento também para a entrada na fortuna crítica de Julião Sarmento de uma autora como **Maria Filomena Molder**¹²⁹, ensaísta portuguesa com formação nas áreas da Filosofia e da Estética.

Com o texto "Uma Forma Inaudita de Consolação" (Molder 1993, [9-15]), que figura no catálogo da antológica da Fundação Gulbenkian, Molder começa por revelar, com grande acribia, o nexos existente entre a interpretação/remissão freudiana e o mito de Deméter (sobre o qual discorre com grande erudição), que está na base de, pelos menos, três obras de Sarmento de 1986. A autora vai partir deste pano de fundo para se deter na tónica do desvendamento/ocultação da "origem" (o "sexo feminino"), enquanto "gesto que se repete na obra de Julião Sarmento", na medida em que, nela, se converte em "imagem originária".

Depois de apontar diferentes trabalhos dos anos 80 e 90 onde se corporaliza uma série de variantes da figura que o mito supracitado consubstancia, a autora enuncia a tese freudiana que prescreve a figura de Baubo como "a figura da identificação, da fusão, dos órgãos genitais com a mulher na sua totalidade" (tónica que irá estruturar a matriz da refinadíssima abordagem que Hubertus Gassner irá elaborar em 1997). Ergue-se, então, uma interpretação de fundo sobre a função estrutural do mito nas obras de Sarmento.

Na obra de Julião Sarmento [...] a composição é tendencialmente pictográfica, submetida ao modo de constituição mítica, que se encarna no machado de dois gumes, o labyros, de onde deriva labirinto, quer dizer, não há nada que não seja duas coisas ou não tenha duas faces, o que compreende a fusão do conceito com o seu oposto.

Em jeito de síntese esquemática, outras questões afectas à obra serão ainda afloradas, como, por exemplo, o papel do "caos" como força criadora; a "espécie de furto, que é a citação de outras obras"; a simbologia das enumerações remissiva para o mito supracitado; o pôr "à vista um segredo que não vai ser revelado"; a citação incorporada como "homenagem íntima"; as imagens como "invólucros de forças que retornam" ou a figura que "parece nunca estar acabada, esgotada"; os "procedimentos"

¹²⁹ No mesmo ano, Filomena Molder escreverá também um texto intitulado "Temperaturas" para o catálogo da exposição *Juan Muñoz / Julião Sarmento* (Metalúrgica Alenteja, Câmara Municipal de Beja, 1993).

que "fazem desaparecer o mundo e o repõem sempre provisoriamente", o "plano verdadeiramente arcaico"; a "associação" estreita entre os "trabalhos do sexo" e a "morte"; a "expressão mais primitiva"; a "escolha dos animais para conformarem desejos do homem", com especial destaque dado à figura do "cão"; o "exercício de aprofundar a sujeição ao tempo"; o "sentimento fragmentário e descontínuo do tempo"; a presença intocável "da paixão sempre insatisfeita"; a articulação do "labirinto" com o "caos" e do caos com "uma arte de conjuntura, de adivinhação".

Antes do tom institucional – de feição laudatória – conferido em 1993 pelo artista Jorge Molder¹³⁰ (à época director do CAM/FCG), já **Fernando Pernes** – curiosamente um dos veteranos críticos com contribuições regulares na *Colóquio/Artes* (e da AICA) que havia, enquanto programador, abraçado várias mostras colectivas e individuais do artista embora sem nunca ter escrito qualquer linha sobre o trabalho de Sarmiento¹³¹ –, na qualidade de director cultural da Fundação Serralves, abriria o catálogo da mostra de 1992 com uma série de considerações lisonjeiras de impressivo reconhecimento, ao referir-se assim a uma obra,

[...] já merecedora de um interesse internacional que plenamente justifica a presente exposição fundamentada na evidência de ele ser um dos raros artistas da sua idade portuguesa com frequente citação e representação no panorama da mais recente actualidade estética euro-americana.

Como sobretudo determinada pelo papel pioneirístico e renovador envolvente da sua personalidade, desde os anos setenta, marcante da vida artística do País como, destacando-se pela exemplaridade dum esforço de constante actualização criativa que

¹³⁰ No texto "institucional" que escreve para o catálogo da mostra da Fundação Gulbenkian, Jorge Molder afiança o seguinte: "A sua construção corresponde a uma tecitura de planos, em que o artista e as suas pulsões, a sua obsessiva relação com o mundo da cultura ocidental e uma extensa reflexão sobre arte e a história dos seus limites permanentemente emergem. O trabalho organiza-se à maneira de filmes – essa arte tão adivinhável em toda a sua obra, e em especial nos seus títulos – podendo o espectador supor um argumento, um guião e a organização de planos. Ora bem exemplar da nossa contemporaneidade, os seus trabalhos referem quase sempre, como num genérico, a origem dos seus desenvolvimentos mais assinaláveis" (Molder 1993, [6]).

¹³¹ No mesmo ano em que Fernando Pernes escreve as palavras supracitadas no catálogo da antológica consagrada ao artista pela Fundação de Serralves, o veterano crítico ainda releva a importancia internacional de Sarmiento no catálogo da mostra colectiva comissariada por Alexandre Melo *Dez Contemporâneos* (Serralves, Porto, 1992): "É já nessa perspectiva que se insere a presente exposição 10 Contemporâneos, incidente sobre várias figuras enfaticamente marcantes dos anos 80-90 na vida artística do País, atingindo então plena maturidade, transbordada para a ainda recente mas bem manifesta repercussão além fronteiras de respectivos nomes (Julião Sarmiento, Cabrita Reis)."

se abriu à plurifacetação experimental de técnicas e motivações, mas mantendo sempre um timbre de singularidade expressiva, agora atestado na validade dum percurso evolutivo, evocado em densidade de carácter retrospectivo (Pernes, 1992, 10).

A fim de melhor perspectivar o peso das “pseudo-retrospectivas” realizadas sucessivamente em Portugal – a da Fundação Serralves e da FCG, – serve-nos como bitola necessária o marco incontornável que a exposição de Julião Sarmento no IVAM (Valência, 1994), comissariada por Vicente Todoli, consubstancia – um dos mais prestigiados centros de arte contemporânea da Europa. Enquanto Alexandre Melo considera ser esta última a mais importante retrospectiva realizada até aquela data por Sarmento¹³², Delfim Sardo é mais peremptório e até algo mordaz nas suas considerações, quando afirma que,

Julião Sarmento expõe [...] uma retrospectiva da sua obra, que cobre o período desde 1975 [...]. Esta retrospectiva de Julião Sarmento é uma excelente oportunidade para (re)ver a sua obra, por duas razões: porque abrange um período mais dilatado do que as suas exposições do Witte de With (Roterdão, 1991), da Fundação de Serralves (Porto, 1992) e Fundação Gulbenkian (Lisboa, 1993), assumindo-se como uma verdadeira retrospectiva, situação a que não correspondiam nenhuma das anteriores; e porque uma montagem rigorosíssima proporciona, sem o normal fastio, uma viagem cronológica em que se encontram obras dos vários períodos, bem seleccionadas e na correcta proporção (Delfim Sardo, *Semanário*, 21-5-1994).

No catálogo da mostra do IVAM – Centre del Carme, acompanhando Alexandre Melo com uma versão castelhana escrita com base em textos já anteriormente publicados do mesmo, um dos contributos mais brilhantes da década: **Jan Avgikos**, crítica norte-americana que em 1992 havia publicado uma importantíssima recensão na *Artforum* sobre a primeira exposição que Julião Sarmento apresenta em Nova Iorque (Louver Gallery, 1991).

¹³² “Desde já, pode considerar-se que se trata da mais importante retrospectiva até hoje realizada por Sarmento. Pela representatividade em relação ao conjunto da sua obra nas suas diferentes fases, desde os anos 70 até à actualidade, pela importância e qualidade das obras seleccionadas para cada uma das fases, e pelo acerto da montagem, didáctica, 'limpa' e esclarecida. No catálogo, um texto de Jan Avgikos serve de exemplo do modo muito produtivo como a obra de Sarmento vem sendo integrada no debate crítico e no meio artístico norte-americano, o que se confirma com a aquisição de uma recente 'pintura branca' para a colecção do Hirshhorn Museum de Washington” (Alexandre Melo, *Expresso*, 4-6-1994).

Neste novo ensejo, Avgikos incorpora no título do seu ensaio uma frase proferida por Sarmiento numa conversa que ocorreu entre os dois – “sólo me peocupa mi vida privada” (Avgikos 1994, 13-16) –, como ponto de partida para aflorar de raspão alguns traços já sobejamente apontados pela crítica precedente.¹³³ Porém, em vez de enveredar por reformulações epidérmicas e redundantes, vai conferir, sob a óptica das teorias lacanianas, a essas mesmas coordenadas um sentido e desenvolvimento de impressionante alcance.

Avgikos torna explícita a dificuldade da adesão da etiquetagem habitual ao trabalho do artista português. Partindo do questionamento de várias noções – como figurativo, expressionista, representativo ou abstracto – a crítica ensaia uma tentativa para (re)qualificar a pintura de Sarmiento na exacta conjuntura teórica e crítica de meados dos anos 90. Alerta para uma “disfunção” relativamente à “polaridade” no tocante a determinadas “distinções categóricas” que, para ela, “carecem já de suficiente flexibilidade para gerir as perspectivas que temos integrado recentemente no nosso entendimento da arte e do nosso modo de experimentá-la”. Este preparado de considerandos leva então Avgikos a referir que,

Por um lado, Sarmiento apela directamente aos sentidos e ao desejo humano expressamente através da sua adopção de formas de representação simbólica. Por outro lado, incorpora muitas das propriedades do discurso do conceptualismo: auto-consciência, auto-referencialidade, desvio do sentido perante vários sistemas de significado que integram a obra de arte dentro de um campo de extensas relações sociais.

Avgikos vai seguidamente fazer uso de uma densa rede de correlatos sobre a questão da imagem projectada do “corpo próprio”, dando-lhe assim um sentido e resolução que nos afigura como de grande propriedade. Sustentada na teoria lacianiana advoga então que,

¹³³ Aqui serão mencionados a “profusão de elementos biográficos”, a sinalização de “marcos históricos da sua vida” ou “a importância do pessoal como um tema central da sua obra”, focando igualmente outros aspectos, entre os quais a acumulação de referências “sexuais” e a abundância de “obsessões e fantasias filtradas por um vocabulário rico em imagens”.

"O meu corpo" é uma tela cinemática sobre a qual se projectam as construções sociais e linguísticas que regulam a minha identidade. "Vejo-me a mim mesmo vendo-me a mim mesmo" expressa uma das correlações essenciais da consciência na sua relação com a representação. [...] No discurso lacaniano trata-se do olhar, imaginado por mim no território do Outro. O sujeito é enquanto tal unicamente porque é submetido ao olhar, que procede do território do Outro e intervém como sujeito que se sustém a si mesmo numa função de desejo.

Destes nexos e articulações de fundo psicanalítico nasce uma hipótese de leitura assente numa correspondência metafórica, aqui tomada como correlato simbólico intentado em forma de proposta artística: *a pintura funciona como o corpo*. Continuando com Jan Avgikos,

Empregando uma metáfora, o imperativo "pense no seu corpo" não é diferente do "pense na pintura". A pintura também é uma tela [ou ecrã] na qual projectamos sistemas através dos quais se representa o "corpo da pintura". Na obra de Julião Sarmento, as relações simbólicas que passam do espectador ao quadro e do quadro ao espectador funcionam na forma de "veja-me a mim mesmo vendo-me a mim mesmo", já que é no apelo directo ao olhar onde se situam as qualidades representativas e expressionistas da sua pintura. O tema não é graças ao que está sujeito ao olhar que emana do território do Outro. Neste sentido, é o "tema/sujeito" do quadro de Sarmento – precisamente o próprio objecto que contém a representação, seja o "meu corpo" como representação ou, por metonímia, "a pintura" como representação – o que me converte a "mim" em quadro.

Depois de esboçadas as complexas relações que no quadro da obra de Sarmento existem entre “representação, olhar, desejo e ‘realidades marginais’”, a crítica de arte volta ao mote inicial do “só me interessa a minha pessoal”, para aflorar a condição de “voyeurs” que, enquanto espectadores, ocupamos ante todo um “mundo de imagens” constituído por “detalhes da sua vida íntima, paixões, desejos e fantasias sexuais”. Para Avgikos, por efeito de “tanto o artista como o espectador” participarem na “exploração do desejo”, convertemo-nos “literalmente” em “‘sujeitos’ da exibição obsessiva” de “imagens sexuais que provocam o nosso desejo e transferência”.

Nesse fluxo metafórico um outro correlato irrompe. Sob o signo da “sugestão de violência primitiva” feita a partir da sua longa panóplia de “símbolos fálicos” que recorrentemente aparecem nas telas de Sarmento – machados, facas, tesouras, cabos de vassoura e outros instrumentos afiados –, escreverá ainda Avgikos que,

Em correspondência com o tacto das superfícies, estes emblemas funcionam como metáfora do pincel ou da espátula, e exercem uma 'doce violência' sobre a tela, untando, gotejando, cortando, chicoteando e golpeando a sua pele. Em comparação, as figuras femininas, frequentemente reclinadas em posturas provocantes, ou 'capturadas' sob camadas transparentes da pintura, moldam-se à passividade da superfície limpa da tela ou do papel como que absorvendo o traço do pincel e da espátula do pintor.

Outra tónica a florada por Avgikos, enquanto eixo estruturante da obra de Sarmento, é a articulação entre “significado encoberto” e o carácter “insondável, impenetrável e incognoscível” da representação (afecto à identidade pessoal), que por sua vez encontra tradução não só nas “camadas sobrepostas e imagens parcialmente obscurecidas” das suas *Pinturas Brancas*, como ainda no “uso frequente de fonemas inventados, através dos quais se compõe uma linguagem de signos de fragmentos textuais e títulos não linguísticos ou não verbais que evitam um significado conclusivo”. Neste ponto, referirá ainda Avgikos que o melhor exemplo de “função simbólica” que a técnica pode conter é o uso da colagem na série de pinturas de 1987, *Tales on Dirty Realism*, em que um conjunto de figuras femininas – desnudadas, voluptuosas e provocantes – permanecem “debaixo da superfície”, significando assim simbolicamente “a fonte remota e inalcançável do desejo”. Esta estratégia faz sistema com o facto de – ao estarem relacionadas com algumas palavras – “não requerem uma narrativa totalizante, antes permanecem literalmente 'veladas' e remotas”.

Enquanto ponto de chegada da linha condutora que estrutura todo o seu texto, Jan Avgikos salienta o papel inescapável que a *representação* ocupa no tocante à indagação sobre o Eu e sobre o desejo.

As distinções tradicionais que regulam o nosso entendimento da realidade e da representação não chegam a reconhecer que nada no mundo existe senão através da representação. [...] Podemos interpretar, à luz das vias abertas pelo discurso

psicanalítico, que formas de investigação então designadas como exclusivas da abstracção conceptual encontram muito mais facilidade na representação simbólica para tratar a formação da subjectividade e o papel da participação intuitiva na percepção da realidade. O que a obra de Sarmiento 'oferece à vista' são os significados velados que, ainda que desprestigiados em algumas ocasiões, foram durante muito tempo inerentes ao media da pintura. O interesse sobre o sujeito na sua própria divisão está unido ao que o determina, a saber, um objecto privilegiado que surgiu de alguma separação primária induzida pela aproximação do real, que pode ser a experiência de "vejo-me a mim mesmo vendo-me a mim mesmo", tal como é realizada pelo sujeito quando desaparece na ilusão da consciência, ou representada simbolicamente na e pela própria pintura.

Neste mesmo ano de 1994, um outro nome de peso da curadoria internacional, **Dan Cameron**. No ensaio que produz para acompanhar a mostra *Julião Sarmiento: the White Paintings* (Centre des Arts Saidye Bronfman, Montréal, 1994) – "Tales From the Reconstruction" (Cameron 1994, 8-12) –, o curador começa por situar o trabalho de Julião Sarmiento, “enquanto todo”, na “re-invenção da pintura após meados da década de 1970”, isto é, no contexto do retorno à “explosão da imagem e da tactilidade” que assinala “um fim da privação das formas que havia começado uma década antes”.

Ao traçar a evolução geral desse processo no quadro da contextura internacional – embora cingindo-se sobretudo a referências dos E.U.A. (Philip Guston é referido como chefe de fila) –, impõe-se uma destriça relativamente às idiossincrasias que definem, nessa óptica, a obra de Sarmiento. Nesse sentido, nota Dan Cameron que,

Ao contrário da maior parte dos artistas associados ao movimento pictórico entre inícios e meados dos anos 80, o nó de Sarmiento que ata a imagística pictórica com a natureza matéria das obras nunca foi uma questão simples em termos de técnica ou de justificação teórica.

Desenrolando o fio que vem guiando a sua abordagem, o curador salta para a produção então coeva das *Pinturas Brancas*. Daqui irrompe de pronto uma tónica de indagação que o autor considera ser omnipresente no quadro da obra de Sarmiento: “a lenta mas inevitável queda do organismo humano no curso do tempo”. Abre-se, com este enunciado, a via para um acento contudente, ainda que feito de raspão, à

“preocupação com a mortalidade”, uma linha de pesquisa que, três anos volvidos, irá a ser densamente desenvolvida por Hubertus Gassner.

De modo confesso, Dan Cameron é subsidiário da crítica que o antecede quando salienta “o forte interesse que o artista revela pelo cinema”. Este mote tanto serve ao autor para, sobre as *Pinturas Brancas*, se referir ao “ecrã” que enquadra e amplia “gestos fragmentados”; como, sobre a produção do decénio anterior, desvelar ainda um correlato preciso entre a “montagem cinematográfica” e a “compartimentação” de imagens “adjacentes”, a fim de satisfazer duas estratégias precisas: primeiro, a “fuga” à dominante da “voz única autoral”; e, segundo, a assunção de que as “coisas e as pessoas nunca estabelecem verdadeiramente contacto”.

Voltando à produção mais recente, situada já no decénio de 90, Cameron aflora um conjunto de soluções gráficas e procedimentos formais que tornam as personagens de Sarmento em algo *fantasmático*, uma espécie de imagens residuais (*afterimages* é o termo aplicado) de um “sonho que permanece parcialmente visível na imaginação mesmo após a memória ter drenado as suas cores”. Assinala o curador que a partir dos anos 90 a pintura de Sarmento havia se aproximado de um “reducionismo” que roça “a rigidez” mediante uma série de “grande superfícies vazias nas quais muito poucos acidentes pictóricos tomam lugar”. Para Cameron, este despojamento encaminhou Sarmento para um “estado primordial quase pictográfico”, fazendo dos seus quadros autênticos “diagramas de manuais de instruções”.

O seguinte eixo de pesquisa destacado prende-se com o problema da *repetição de imagens*, em razão desta constituir justamente um dos traços mais característicos da obra de Sarmento, apesar de pouco ou nada tratado até então pela crítica. Sobre isso Dan Cameron escreve o seguinte:

o facto de determinadas imagens-chave serem repetidas em mais do que uma destas pinturas, na verdade oferece ao observador um inesperado sentido de continuidade, que é por sua vez baseado na reafirmação de que não é necessário tentar decifrar um significado da imagem a partir de um único uso, porque o seu verdadeiro papel apenas pode ser discernido experimentando-a em todas as suas possíveis variações.

Com efeito, o que parece estar subjacente a esta passagem citada é a ideia de que estas imagens servem para serem recombinadas entre si num processo que resulta infundável. No fundo, um processo em tudo semelhante ao exercício da fantasia erótica.

Debruçando-se sobre o “dilema” entre a “inclinação pós-moderna por formas pré-fabricadas” e a “resistência” que Sarmiento postula sobre essa mesma inclinação – patente na exploração de algo com o estauto de “arquétipo protolinguístico” dos anos 80 e que evolui para uma abordagem mais “elíptica”, e ainda assim mais “universalista” –, Dan Cameron, por fim, vai considerar que as imagens do artista dos anos 90 adensificam o carácter ambíguo a fim de cumprir com uma estratégica intimamente relacionada com próprio *processo mneumónico* enquanto agente que *mantém transformando* as imagens que nos movem e assolam.

Um outro modo de considerar este desenvolvimento poderá ser nos termos do processo através do qual estas imagens são dirigidas para se alojarem na nossa memória. O reconhecimento do 'já-visto' une-se ao 'que está prestes a ser visto', pelo que as pinturas deixam-nos invariavelmente com um sentido antecipatório, como se ao desviar o olhar nós pudéssemos de algum modo completar com a nossa própria imaginação o enigma visual que o artista preparou.

Em finais desse mesmo ano, um novo texto de **Michael Tarantino**¹³⁴ – com o título "The Figure in the Carpet: Notes on Julião Sarmiento and Cindy Sherman" (Tarantino, 1994, 5-25) –, irá figurar no catálogo *From Beyond the Pale - Julião Sarmiento and Cindy Sherman* (Irish Museum of Modern Art, Dublin, 1994). Tal como vem indicado no prefácio (da autoria de Declan McGonagle, director daquela instituição), trata-se de uma publicação produzida no contexto de duas exposições simultaneamente patentes em espaços adjacentes do IMMA: uma dedicada às pinturas de Julião Sarmiento (contemplando trabalhos situados entre meados dos anos 80 e a data da exposição), a outra às fotografias de Cindy Sherman. As mostras têm a curadoria do próprio Tarantino e integram parte de uma temporada de exposições, de projectos artísticos e de residências no IMMA, subordinada ao título *Beyond the Pale*, a fim de explorar as questões da “identidade e da diversidade”. Mediante uma abordagem de

¹³⁴ Após um pequeno artigo para cobrir uma mostra colectiva, apresentado no início do ano: Michael Tarantino, "Dorner, Dujorie, Klingelholler, Sarmiento" (*Galleries Magazine*, Fev.-Mar. 1994).

carácter relacional, Tarantino estabelece uma série de ligações, deslindado preocupações coincidentes, mas também contrastes e contradições entre o trabalho, as ideias e as linguagens de ambos os artistas.

É tornado claro, por exemplo, o modo como, mediante práticas totalmente distintas, são abordados temáticas e assuntos tão similares como a “história da arte”, o “filme” e a “representação da mulher” (McGonagle 1994, 3). Levado pelo mote da “*conversation piece*”, o curador advoga que ambos os artistas “instigam diálogos com o observador derrobando muitas ideias aceitas”. Estruturalmente, as diferenças são desde logo o “resultado do olhar feminino e masculino”. Pois para Sherman o “corpo feminino” é o da “própria”, enquanto em Sarmiento ele é o “sujeito do seu olhar”. Mediante este jogo de aproximações e contrastes ressaltam algumas especificidades que definem a obra do artista português. Por exemplo, o seu carácter “gráfico” e “elusivo”; o questionamento das imagens relativamente ao modo como funcionam enquanto “significantes da sexualidade”; a particular relação entre a natureza fetichista das imagens e o carácter isolado das mesmas. No respeitante à natureza do olhar, Tarantino parte da teoria lacaniana, e sob o filtro de Žižek, refere-se à “intrusão” que o acto sexual exerce sobre a “consistência da realidade diegética” no quadro da narrativa cinematográfica.

Ainda no que concerne mais especificamente à caracterização da obra de Sarmiento, é afluído o facto de este apropriar frequentemente títulos de filmes; de usar a “simulação” e a “dissimulação” enquanto estratégia ubíqua; de construir um “inventário de imagens que formam uma intrincada teia de relações tangenciais” que tanto mostram “tudo” como “nada”; de elaborar “níveis suplementares de significação” tanto nas obras formadas por multi-painéis, como nas recentes Pinturas Brancas; de recorrer a uma sintaxe formal que “quebra a narrativa”, postulando “relações” em obras que forcem o observador a “ler” a pintura em vez de simplesmente a “assimilar”; de ser o agente de falácias agregadas a uma “clareza ambígua” posta em acto mediante “combinações” totalmente “obtusas”.

As *Pinturas Brancas* merecem tratamento autónomo num ponto a elas exclusivamente dedicado. Nele o curador cita o escritor francês Gustave Flaubert em razão de Sarmiento ter consagrado uma série à emblemática personagem “Madame Bovary”. Aqui, o curador destaca o seu “lado não-narrativo”, a “ausência de

informação” ou de qualquer “evento”, o “apagamento” de imagens de cujos “traços” ou vestígios são deixados, a elisão de “rostos” ou de “detalhes personalizantes”, o registo de “acções não classificadas dentro de um contexto narrativo”. Depois de se referir a “significantes flutuantes”, e sob a óptica do fetiche no quadro da teoria freudiana, Tarantino alega que em Sarmiento “a representação da acção fragmentada funciona como um substituto”.

Em 1994 merece ainda destaque a participação de Julião Sarmiento numa das exposições internacionais que marcam a década: *Unbound - Possibilities in Painting* (Hayward Gallery, Londres, 1994).¹³⁵ O catálogo da mostra traz um texto intitulado “Unbound” (Searle 1994, 8-21), da autoria de **Adrian Searle**, muito significativo na óptica da caracterização reflexiva de uma conjuntura que não repudia de todo a pintura como forma de arte¹³⁶ (assunto que abordaremos mais aprofundadamente num ulterior capítulo). A par deste ensaio de notável profundidade propositiva em relação às heterodoxas *possibilidades da pintura* operadas na exacta conjuntura dos anos 90, surge também no catálogo um texto autónomo, exclusivamente dedicado aos trabalhos de Sarmiento ali exibidos. Nele Searle subentende um impulso impuro e transgressor de fronteiras, primeiro, através da alusão de Sarmeto ao “ecrã cinematográfico” – em razão das suas “Pinturas Brancas” se “aproximarem mais do *storyboard* do realizador de cinema do que da pintura” –, e, segundo, derivado da “fantasia animada projectada numa parede acinzentada mal iluminada”.

Depois dos textos aqui já recenseados de 1978, 1984 e 1989, **José Luís Porfírio** regressa nos anos 90 para figurar na resenha bibliográfica da obra de Julião Sarmiento com dois novos artigos.

¹³⁵ Nesta mostra participaram, para além de Julião Sarmiento, um leque de nomes de importância internacional, como Juan Davila, Peter Doig, Zebedee Jones, Gary Hume, Raoul De Keyser, Imi Knoebel, Michael Krebber, Jonathan Lasker, Olivier Mosset, Fiona Era, Paula Rego, Jessica Stockolder e Luc Tuymans.

¹³⁶ O curador principal da Hayward Gallery, Greg Hilty, que assume com o pintor, escritor e professor Adrian Searle, o comissariado da mostra, no texto institucional de apresentação constata o “sucesso espectacular” da pintura nos últimos anos como que “regressada da tumba”, proclamando que esta “é melhor vista não em oposição, mas em relação, a outras formas de arte contemporânea como a escultura, a fotografia e a instalação” (Hilty 1994, 5).

Sobre a recepção crítica da exposição ver especialmente o artigo “A State of Confusion” (*The Sunday Times*, 13-03-1994) de Waldemar Januszczak.

O primeiro, intitulado "O todo e os seus fragmentos" (*Expresso*/"A Revista", 30-5-1992), cobre a primeira mostra antológica nacional do artista (Fundação de Serralves, Porto, 1992), que o crítico interpreta como sendo já ela própria "um objecto de Julião Sarmiento espalhado pela Casa de Serralves". Este ensejo serve a Porfírio para atribuir a Sarmiento o "epíteto" de "neste momento [ser] o mais internacional dos artistas portugueses da sua geração". Seguidamente traça de modo abreviado a trajetória da sua carreira deste as "instalações e da arte conceptual" até aos "últimos quadro-desenhos-relevos brancos". Termina postulando uma série de denominadores comuns que atravessam todo o trabalho de Julião Sarmiento.

O segundo artigo – sintomaticamente intitulado "O lugar do mestre" (*Expresso*/"Cartaz", 15-05-1993) – diz respeito à segunda antológica nacional de Sarmiento, que teve lugar, desta feita, na grande galeria da sede na Fundação Gulbenkian (Lisboa, 1993), a pouco menos de um ano da outra apresentação "institucional" na Casa de Serralves. Porém, estando o crítico ciente desse facto, esta mostra trata-se, no seu entender, de "uma exposição completamente diferente, pois aposta na revelação de um grande número de trabalhos inéditos em Portugal e num leque temporal que abrange apenas os últimos anos, de 86 a 92, enquanto a exposição portuense funcionava como uma mini-antologia, conduzindo-nos dos anos 70 até à actualidade". Porfírio adopta a estrutura do artigo anterior quando perspectiva a obra de Sarmiento através de uma série de tónicas transversais (que chama de "elementos constitutivos"), e que de um modo redutor e esquemático podemos sintetizar da seguinte maneira: "o fragmento" / "peça de um puzzle"; "A imagem [...] como fantasma ou vestígio de si mesma"; A "pintura-matéria" / "o gosto pela superfície tátil, pela pele"; "o enigma indecifrável" que "força a curiosidade".

Devemos evidenciar o resolutivo reconhecimento que Julião Sarmiento adquire em finais de 90¹³⁷ aos olhos de críticos como José Luís Porfírio, quando lhe é atribuído um papel axial de charneira no quadro da arte contemporânea portuguesa, de alguma forma já conferido por uma certa (nova) historiografia portuguesa (Melo e Pinharanda, em

¹³⁷ Em 1996, já José Luís Porfírio, num artigo generalista sobre os anos 90 intitulado "Depois de tudo" (*Expresso*/"Revista", 14-12-1996), escrevia que: "Não espanta que os primeiros sinais de mudança viessem de um artista, Julião Sarmiento, que soube entrar no circuito internacional, tendo acesso, mais cedo, aos sinais dos tempos e às mudanças dos comportamentos. [...] Sarmiento tinha a vantagem de vir das 'vanguardas' e das experiências dos anos 70, com um acesso privilegiado à informação e uma inteligência das situações que foram fazendo o resto".

1986, Bernardo Pinto de Almeida, em 1993, e Pinharanda e Isabel Carlos, em 1995), no que respeita à transição do paradigma dos experimentalismos de "vanguarda" da década de 70 para o "regresso à pintura" que marcou o decénio seguinte.

No caso vertente, ocorre curiosamente a propósito da participação de Sarmento na exposição retrospectiva da *Alternativa Zero* feita pela celebração do seu vigésimo aniversário (*Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, Porto, 1997), designadamente com o ensaio "E Depois?... E Depois? Alternativa Zero 1977-1997" que figura no respectivo catálogo. Depois de referir a obra final de José Escada e nomes axiais como João Vieira, António Palolo ou Jorge Martins, dirá Porfírio, em tom de balanço retrospectivo que só o distanciamento temporal confere, que,

Julião Sarmento é, também, no seu percurso de setenta para oitenta, uma figura exemplar, não só pela passagem em direcção aos suportes tradicionais, neste caso à pintura, mas porque, de algum modo, embora mais velho, ele se pôde tornar uma espécie de emblema de uma geração. [...] Como mais velho dos novos, Sarmento foi a figura inaugural e introdutória a uma geração que se inicia na década de oitenta; post-moderna em cómoda designação que foi ficando (Porfírio 1997, 47-51).

Para além de se assinalar a continuidade de críticos que na década anterior já haviam assinado críticas sobre o trabalho de Sarmento, como **Eduardo Paz Barroso** – "Uma pintura succulenta" (*Jornal de Notícias*, 29-5-1992) – e **Emídio Rosa de Oliveira** – "Errâncias em torno do corpo" (*Visão*, 20-5-1993) –, na década de 90, tal como os referenciados João Miguel Fernandes Jorge e Isabel Carlos, também outros críticos de arte com actividade regular em Portugal se inscreverão pela primeira vez na bibliografia da obra de Julião Sarmento. São disso exemplo nomes como **Luísa Soares de Oliveira**, que assina o artigo "Julião Sarmento, Retrospectiva" (*Público*/"Fim de Semana", 26-6-1992)¹³⁸; a jovem **Margarida Medeiros**, autora do título "A permanência das formas" (*Público*/"Zoom", 23-6-1995); **Tereza Coelho**, que escreve o texto "Sarmento fotógrafo" (*Público*/"Público Magazine", 4-7-1995); **António Bacalhau**, autor do texto

¹³⁸ Luísa Soares de Oliveira é autora de outros artigos que abordam o trabalho e figura de Julião Sarmento, tais como "O corpo apagado" (*Público*, 26-7-1991), "Desenhos" (*Público*, 20-7/8[?]-1991), "Imagem, atitude, linguagem" (*Público*, 27-12-1991) ou "Julião Sarmento e Juan Munõz" (*Público*, 7-1-1994).

"Julião Sarmiento regressa a casa" (*Artes & Leilões*, Jun.-Jul. 1993); assim como o veterano **Rocha de Sousa**. Este último é, sintomaticamente, e a título de curiosidade, talvez merecedor de destaque pelo teor da crítica publicada em 1993, com o título de "Dias de Escuro e Morte" (*JL*, 15-6-93).

Apesar do Rocha de Sousa iniciar o seu texto referindo que "o meu contacto com a obra de Julião Sarmiento vem de uma certa militância no cinema super 8 e das exposições na Sociedade Nacional de Belas Artes", o facto é que não temos notícias de nenhum outro texto, anterior ou posterior, da sua autoria, dedicado à obra do artista. Rocha de Sousa aproveita a oportunidade para se referir, de modo algo superficial (e sem grande rigor), ao trajecto de Sarmiento desde os anos 60, em considerações de carácter retrospectivo. O enquadramento conjuntural e subsequente reconhecimento crítico dá-se nos seguintes termos (o que revela alguma ligeireza e desacerto cronológico quando antecipa a entrada do artista nas experiências de vanguarda, que, em bom rigor, se processa sobretudo em meados dos anos 70):

*Julião Sarmiento foi, desde o início, um autor das vanguardas emergentes nos anos sessenta, radicalizando a sua produção segundo **modas e modos** que ciculavam cada vez mais de forma mais enfática entre nós. [...] Com a exposição de obras de pintura de um período compreendido entre 1986 e 1991, na Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, Julião Sarmiento confirma as virtudes do seu suporte de trabalho, quer o observemos de um ponto de vista tecno-logístico, quer o apreciemos numa perspectiva estética, no balanço teórico-prático dos conteúdos plásticos, impressivos e eficazmente enfatizados pela proporção das formas.*

Recuando um pouco no tempo, 1992 foi também o ano em que Sarmiento cede uma entrevista a um artista da geração imediatamente anterior à sua, **João Vieira**, com o título "Julião Sarmiento por João Vieira" publicado na revista espanhola *Espacio/Espaço Escito* (Inverno 1992). No ano seguinte, em 1993, **Bernardo Pinto de Almeida**, faz longa menção ao trabalho de Sarmiento no seu livro *Pintura portuguesa no século XX* (Porto, Lello & Irmão), cujo comentário mais detalhado deixamos para a recensão da sua edição aumentada.

Delfim Sardo¹³⁹ será, nos anos 2000, uma das figuras mais proeminentes enquanto ensaísta e comissário de exposições, tendo progressivamente se afirmado, a partir dos anos 90, como um dos mais profícuos e estimulantes leitores de sempre da obra de Julião Sarmento.

Sardo inaugura a sua entrada na fortuna crítica do artista com um artigo intitulado "Peep-show" (*Semanário*, 21-5-1994), sobre a retrospectiva que o IVAM (Valência, 1994) exhibe na Galeria Ferreres do Centre del Carme. Para além das considerações sobre a montagem da exposição propriamente dita e do peso que esta representa na carreira de Sarmento, a originalidade deste contributo encontra-se sobretudo no ponto intitulado "O Olhar indiscreto", onde, remetendo para o célebre texto de Sartre, o autor advoga que o processo de indagação de Julião Sarmento "obedece a um modelo de consciencialização da vergonha do olhar indiscreto".

Ainda em matéria de artigos em periódicos, registe-se a sequência de textos produzidos por Sardo, entre 1998 e 1999, para revistas especializadas, como "Le bât qui blesse: le travail de Julião Sarmento" (na canadiana *Parachute*, Jan.-Mar. 1998), "Electric Ladyland" (na portuguesa *A Phala*, Abr. 1998) e "De Reojo" (na espanhola *Arte y Parte*, Out.-Nov. 1999).

Importa destacar o primeiro, no qual o trabalho de Sarmento é abordado com grande profundidade e alcance. Primeiramente, sobre a tónica do *voyeurismo*, refere Sardo que existe no trabalho do artista um "deslocamento permanente da responsabilidade deste olhar sobre nós, sobre o espectador, sobre *aquele que vê*". Situação nevrálgica que nos impele a tomar consciência da "condição de submissão ao estado de vítima da compulsão do olhar". Em segundo lugar, em jeito de visão de conjunto sobre a obra, advoga o autor que "o percurso de Julião Sarmento constitui [...]"

¹³⁹

Delfim Sardo nasceu na cidade de Aveiro, em 1962. Licenciado em Filosofia pela Universidade de Coimbra, veio a dedicar-se à teoria e crítica da arte, bem como à curadoria de exposições de arte contemporânea. Foi director do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém (2003-2005). Entre os projectos que realizou como curador independente contam-se o *Projecto Mnemosyne* — Encontros de Fotografia de Coimbra 2000, a exposição *Work in Progress*, de Fernando Calhau (Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001) e a exposição *—me* de Julião Sarmento (Museu de Arte Contemporânea do Funchal, 2001). Em 1999 foi o comissário português à 48.ª Bienal de Veneza. A representação portuguesa foi constituída pela exposição *Nox*, de Jorge Molder. Em simultâneo, editou o livro *Luxury Bound*, sobre a obra do mesmo artista, publicado pela Assírio & Alvim (na versão portuguesa) e pela *Electa* (na versão inglesa). A sua actividade tem-se estendido ao ensino, na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Actualmente coordena o seminário em *Curadoria de Exposições* na pós-graduação em Curadoria e Organização de Exposições levada a cabo pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em colaboração com a Fundação Calouste Gulbenkian.

uma pesquisa sobre a relação entre imagem, a sua importância, o seu sentido e o seu estatuto". Nesta sequência é referido que o artista trabalha para a "definição de um domínio alargado de intervenção", cuja herança reside no "debate sobre o estatuto do objecto artístico". A terceira ideia capital assenta no facto dos trabalhos de Sarmiento partilharem um mesmo fundo comum que, para Sardo, constituem "uma espécie de arqueologia do seu próprio trabalho [...], como se eles contivessem, de modo analítico, as funções temáticas e a efectivação de imagens que reaparecem sistematicamente nos seus trabalhos mais recentes". Em quarto lugar, destaca-se a análise feita à instalação *Rosebud* (1979), que serve ao autor para tocar em questões de fundo como a da "preocupação pelo inominável e pelo secreto" que, por sua vez, define o sentido de uma "procura da possível zona interdita, do domínio da impossibilidade ulterior." Outra das coordenadas da pesquisa de Sarmiento referidas é a "tensão entre o regime privado e público, uma encenação/representação da auto-biografia, sobretudo uma relação moral conflituosa entre o plano macro (da ordem) e um plano micro (das pequenas ficções evocadas pela obra)". Mediante a análise de outras obras produzidas nos anos 70, por aqui Sardo leva-nos à "tematização do intervalo, do espaço entre os corpos, o espaço entre as palavras" como pólo de interesse que advém dos "processos derivados ou ligados do erotismo e do sexo". Aqui é descortinada ainda a "temática do intervalo como momento de espera / expectativa", tributária "da sua paixão pelo cinema", por um lado, e por outro, baseada no interesse de Sarmiento pela "indecisão enquanto procedimento ficcional".

A proposta de análise de Sardo, neste texto, assentará sobretudo na seguinte questão e respectiva resposta:

Onde reside então a diferença entre o trabalho dos anos 1970 e o trabalho das pinturas brancas iniciadas em 1990? Certamente na passagem de um universo analítico, de uma certa operação tributária do conceptualismo, a um procedimento sintético, onde todo o esforço de descodificação metódica é infrutífera, porque as imagens não são construídas sobre a metáfora, mas sobre a ambiguidade.

É este mesmo procedimento da "ambiguidade" que faz com que, no entender de Sardo, cada obra oscile "entre o que diz e o que não diz, [...] entre o que mostra e o que

esconde". Trata-se de uma "mobilidade" situada "na confrontação entre duas figuras, o moralista e o libertino".

Das críticas em periódicos e dos ensaios em revistas especializadas, Sardo passa progressivamente para os textos de catálogo de individuais e colectivas. O primeiro exemplo situa-se já em meados desta década, com o texto que acompanha a mostra *Julião Sarmento* (Palácio Nacional de Sintra, Sintra, 1995), intitulado "A paixão de Swan" (Sardo 1995, 9-12). Aqui o autor, detendo-se na instalação apresentada na Sala dos Cines do Palácio Nacional de Sintra – que articula o mito de “Leda e o Cisne” com a duplicidade do seu hermafroditivismo imanente –, defende que Sarmento intenta "refazer a linguagem", no sentido de "amplificar a ambiguidade" da imagem contra a "capacidade normalizadora do discurso", isto é, contra uma "*ordem discursiva, uma gramática de referência*" que desde sempre almeja definir/determinar o saber a respeito do humano e da sua sexualidade.

A segunda ocasião diz respeito ao texto "Nebeneinander" (Sardo 1996, 5-10) apresentado no catálogo da exposição *Nebeneinander: Jorge Molder, Rui Sanches e Julião Sarmento* (Galeria Porta 33, Funchal, 1996).

O seu texto da década de 90 que merece maior destaque é inelutavelmente o ensaio intitulado "Augenblick" (Sardo 1999, 122-132)¹⁴⁰ que figura no catálogo da colectiva *Tage der Dunkelheit und des Lichts - Zeitgenössische Kunst aus Portugal* (Kunstmuseum Bonn, Bonn, 1999). Aqui a articulação paradoxal entre o *olhar de relance* e o *olhar cinematográfico*, enquanto valor propositivo, surge revestida com uma profundidade, num ensaio de abordagem transversal à obra de Sarmento, que podemos considerar, sem grande risco, como resolutamente basilar pela sua distinta desenvoltura teórica.

Ainda sobre o contributo crítico prestado por Delfim Sardo à obra de Sarmento durante a década de 90, importa registar a entrevista por si conduzida, intitulada "Flashback" (*Arte Ibérica*, Out. 1999).

¹⁴⁰ Versão castelhana com o título "De Reajo" (*Arte y Parte*, Out.-Nov. 1999). Versão portuguesa, adaptada e alargada, editada com o título "Uma iconologia do intervalo - Repetição e Montagem na Obra de Julião Sarmento", in *-me / What Makes A Writer Great.* - Funchal, Madeira, Museu de Arte Contemporânea do Funchal – Fortaleza de São Tiago / Porta 33, 2001).

No domínio das exposições e da produção de textos para catálogos, surge acompanhando a mostra *Julião Sarmiento: The White Paintings* (Centre des Arts Saidye Bronfman, Montréal, 1994), um ensaio¹⁴¹ com o título de "Julião Sarmiento en noir et blanc ou les coïncidences mainéristes" (Sobral 1994, 13-15), da autoria de **Luis de Moura Sobral**¹⁴², historiador de arte português, residente no Canadá, especialista em pintura portuguesa do período do Maneirismo e do Barroco mas com um passado de crítico de arte sobretudo na qualidade de colaborador regular da *Colóquio / Artes* durante os anos 70.

A hipótese de abordagem de Sobral – naquilo que considera ser um "exercício de intertextualidade" –, tem como base uma confissão de Sarmiento feita ao próprio a respeito do interesse do artista pela "pintura maneirista".

Indagando sobre a variabilidade da representação do corpo humano no trabalho de Sarmiento, Sobral detém-se num conjunto de características – a "tensão entre desenho e pintura", a "natureza ao mesmo tempo conceptual e matérica da figuração"... – que outorga um regresso à "noção de maneirismo". Nesse sentido, é estabelecida uma série de paralelismos entre alguns depoimentos proferidos por Julião Sarmiento sobre as suas *Pinturas Brancas* e os enunciados do pintor e tratadista português Francisco de Holanda. Sobral reporta-se ao carácter tributário da arte contemporânea relativamente ao idealismo filosófico da teoria artística do Renascimento e do Maneirismo, para nos reportar à "ideia do pintor em termos nitidamente neo-platónicos"; isto é, ao papel do "desenho" como "maneira mais adequada para representar o *conchetto* do artista", ao "princípio da preponderância do pensar sobre o fazer". Fica a porta entreaberta para Jacinto Lageira, em 2006, explorar este filão problemático com uma outra desenvoltura crítica e teórica.

É referência assaz significativa, e sintomática para a história da recepção crítica da obra de Sarmiento (nomeadamente para a tomada de consciência sobre as endémicas *des-sintonizações* próprias de um determinado contexto cultural semi-periférico), o

¹⁴¹ Ensaio reeditado (e adaptado) no catálogo da exposição *Julião Sarmiento* (Museu Nogueira da Silva, Galeria da Universidade, Braga, 1996), com o título "Julião Sarmiento em Branco e Negro ou as Coincidências Maneiristas".

¹⁴² Historiador de arte portuguesa, espanhola e ibero-americana, Luís de Moura Sobral tem-se dedicado nos últimos anos ao estudo da iconografia barroca em Portugal e da pintura portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Reputado internacionalmente, assim também reconhecido pela Universidade de Montreal, onde lecciona há mais de três décadas.

texto "Faces, sombras e mistérios numa noite portuguesa" (Seabra 1995, 163-168) da autoria do crítico e programador cultural **Augusto M. Seabra**¹⁴³, que figura no catálogo da mostra *Monumental 95. Mistérios de Lisboa* (Cine-Teatro Monumental / Associação Cultural Saldanha, Lisboa, 1995).

A exposição tinha um nobre e meritório propósito: "Num ano em que se celebra o centenário do cinema, é chocante verificar que obras relativamente recentes [dois filmes de Noronha da Costa e dois de Julião Sarmento da década de 70] estão esquecidas, deixadas à degradação dos materiais". Dois anos antes de filmes como *Sombra* (16 mm) e *Pernas* (Sp-8) serem considerados por **David Santos** na selecta cronologia (1968-1977) que figura no catálogo da exposição *Perspectiva: Alternativa Zero* (Fundação de Serralves, Porto, 1997)¹⁴⁴, pela primeira vez em quinze anos (dado estes trabalhos terem sido apenas primeiramente comentados, como vimos, por Ana Hatherly, José de Matos-Cruz, João Lopes e Cerveira Pinto em 1980), um português produz considerações críticas sobre o trabalho fílmico de Sarmento, designadamente sobre duas obras que ocupam um lugar absolutamente marcante na história da neo-vanguarda e do experimentalismo em Portugal. As palavras de Seabra assim o atestam:

[...] votados a uma quase total invisibilidade que estão os filmes de Luís Noronha da Costa e de Julião Sarmento. [...] Se as influências são referidas, só muito esparsamente existem materiais sobre Noronha da Costa e Sarmento enquanto cineastas, prática geralmente ignorada tanto nos trabalhos sobre os dois enquanto artistas plásticos como

¹⁴³ Augusto M. Seabra (n. 1955) é colunista, crítico, sociólogo e programador. Dedicou-se à crítica de música desde 1977, sucessivamente em *A Luta*, *Expresso* e *Público*, jornal de que foi um dos fundadores e do qual foi colunista até 2006. Tem-se preferencialmente dedicado à música contemporânea, ao barroco e à ópera. Foi produtor executivo do Departamento de Programas Musicais da RTP e colaborador na concepção de espectáculos de teatro musical. Tem igualmente seguido Festivais como os de Salzburgo, Bayreuth, Aix-en-Provence, Glyndebourne e Pesaro. Como crítico de cinema tem participado em júris de festivais como Cannes, San Sebastian, Turim e Taipé e tem programado ciclos. Foi consultor do Programa Media da União Europeia. Como programador, promoveu as primeiras apresentações em Portugal de filmes de realizadores como Alexander Sokurov, Edward Yang, Hal Hartley, Todd Haynes, Wong-Kar Wai, Takeshi Kitano, Arnaud Desplechin, Sharuna Bartas, Mohsen Makmalbaf ou Elia Suleiman.

¹⁴⁴ Ocasão em que outros autores – como José-Augusto França e José Luis Porfírio – fazem referência ao nome e trabalho de Julião Sarmento apresentado no contexto específico da exposição *Perspectiva: Alternativa Zero* (Fundação de Serralves, Porto, 1997) ainda que sem uma profundidade e originalidade digna de destaque. O autor que se detém de modo mais incisivo em relação às instalações com que Sarmento se faz representar na respectiva mostra é João Fernandes, o curador da mostra.

Esta retrospectiva terá uma versão (ou itinerância) italiana com *Alternativa Zero. Tendenze Polemiche dell'Arte Portoghese nella Democrazia* (Charta, Palermo, 1998), oportunidade em que para além do mesmo João Fernandes, também Tereza Macrì é autora de um texto que figura no catálogo.

naqueles sobre o cinema em Portugal. Ao propormos, no programa Monumental 95/Mistérios De Lisboa, tornar 'visível' o que permanecido obscuro e subterrâneo não poderíamos deixar de considerar estas artes ignoradas.

A exposição individual *Selfish, Poud, Cunning, and Regardless of Others* (Sean Kelly, Nova Iorque, 1996), origina um artigo na *Art in America* (Nov. 1996) da autoria de **Richard Vine**.

O crítico norte-americano começa por referir que as *Pinturas Brancas*, iniciadas em 1990, “invertem a maior parte das expectativas formais do *medium*”. O seu argumento assenta no facto do processo de “ensaio-e-erro” tradicionalmente atribuído ao desenho, enquanto estágio preparatório para a pintura, ser agora plenamente assumido por esta última. Desse modo, considera Vine que, pela sua condição esboçada, uma série de “sentidos encriptados, rico em elisões”, deriva de um “impulso originário”.

Nesta sequência, Richard Vine convoca a tónica da fantasia misógena associada à vitimização falocentrista, que dá assim corpo ao “erotismo violento”. Porém, esta fantasia resulta algo diluída pela ambiguidade gerada pela tensão – gritante em *Completion Rather Than an Interruption* (1996) – entre a aspiração “transsexual” (sugerida no acto de auto-mutilação) e o gesto icónico de “auto-erotismo” (de natureza masturbatória). Para Vine trata-se, por conseguinte, de um “impulso paradoxal”, situado no “coração da criação”, enquanto demanda postulada para banir todas os “constrangimentos” (*restraint*); seja ao nível das “convenções artísticas”, seja em relação a uma “musa íntima – ou até ao Eu (*self*) imperfeito de alguém”.

Passando já para o ano seguinte, antes dos ensaios de Hubertus Gassner e de Nancy Spector que figuram no grosso catálogo da antológica *Julião Sarmento: Werke 1981-1996* (Haus der Kunst, Munique, 1997), as curtas palavras do director da instituição, **Christoph Vitali**, no texto introdutório do mesmo (Vitali 1997), merecem atenção em razão de anteverem já um importante destriça que irá ser promovida por Alexandre Melo em 2005.

Entre os inúmeros artistas contemporâneos que regressaram ao tema do corpo humano na década passada, Sarmento é um dos poucos que não trata este corpo meramente enquanto objecto de manipulação, enquanto ‘construção’ semiótica e social no

discurso entre os sexos, ou como ‘corpo pós-humano’ simulado. O artista português representa o corpo enquanto medium de sensação e de expressão, enquanto corpo amado, sofrido e ansiado, agressivo e receptivo que o homem não só possui como é.

Seguidamente Vitali apresenta aquela que é, nas suas palavras, a primeira “exposição abrangente” na Alemanha sobre “provavelmente o mais importante de todos os artistas portugueses vivos”, ao exhibir sessenta e cinco obras de grande formato das décadas de 80 e 90. O autor aproveita o ensejo ainda para realçar a aquisição de uma tela do período branco pelo Guggenheim Museum em Nova Iorque por iniciativa de Nancy Spector, que infelizmente não pôde ser visionada na exposição em razão de estar, naquele momento, a ser exibida em Bilbao por ocasião da abertura do novo Guggenheim Museum.

A concepção e realização da mostra ficou ao encargo da responsabilidade de **Hubertus Gassner**¹⁴⁵, o então curador-principal da Haus der Kunst. Não arriscamos muito se considerarmos que Gassner apresenta aqui, no catálogo da exposição, o mais importante contributo crítico jamais produzido sobre a obra de Julião Sarmento. "Where Pain Rules" (Gassner 1997, 9-43), corporaliza não só o mais extenso, aprofundado e detalhado texto ao nível da análise autónoma de um *corpus* representativo da obra enquanto visão de conjunto sobre a mesma, como ainda é pautado por uma excepcional acríbia ao nível da remissão erudita, assim como por uma notável desenvoltura teórica no que concerne ao estabelecimento de uma rede coesa de nexos e articulações interpretativas, permitindo pôr em relação várias preocupações e eixos de pesquisa de Julião Sarmento de um modo absolutamente brilhante, ao mesmo tempo que avança com inéditas leituras de impressivo alcance.

Uma secção introdutória do texto estabelece os seus pontos cardinais. Em jeito de primeira caracterização genérica, Gassner começa por aflorar o jogo recíproco entre “Eros, Thanatos e a montagem de imagens”, assente na “construção do erotismo a partir

¹⁴⁵ Hubertus Gassner nasceu em 1952 em Frankfurt, Alemanha. É um reputado curador e historiador de arte. Estudou história da arte, filosofia e sociologia em Marburg, Heidelberg e Munique. Em 1982 torna-se doutorado em História da Arte. Integra o corpo de docentes do Schirn Kunsthalle, Frankfurt (1988-1989). Chefe do Arquivo Documenta de Kassel (1989-1992). Desde 1991, Professor Honorário de História da Arte na Universidade de Kassel, Kassel. Curador-principal na Kunst der "Haus", Munique (1993-2002). Director do Museums Folkwang, Essen (2002-2006). Desde 2006, director da Kunsthalle Hamburger, Hamburgo. De entre as inúmeras exposições que comissariou destacam-se as *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst* (1995), *Frank Stella. Retrospektive* (1996) ou *Beauty now. Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts* (2000).

do espírito da arte”, correlativo a uma “estética da sedução” que encontra a sua raiz primeira no facto de Julião Sarmiento “situar a auto-sedução na atitude do melancólico”.

De seguida, o curador traça o início da trajectória do artista, referindo-se à etapa que antecedeu o seu abandono da pintura (1974), para abordar um período de formação vivido sob o peso de uma ditadura fossilizada, que fomentava um isolamento quase absoluto perante “a cena artística local fechando-a a todas as influências da vanguarda internacional”. Porém, nota Gassner que Sarmiento, já nessa época, estava “totalmente informado com aquilo que ocorria na cena da arte internacional, apesar da censura oficial”, afastando-se do neo-realismo e do surrealismo para se aproximar da “pop-art”.

Sobre o momento seguinte do seu percurso, Gassner conecta Sarmiento com um novo paradigma em que “as sequências fotográficas pareciam ser mais adequadas do que a fotografia individual estática”. Neste ponto o autor refere-se a trabalhos que “documentam e organizam a encenação de diferentes posições do corpo”, de “interacções entre partes de um ou de mais corpos, de fragmentos de corpo com segmentos alienados e de microestruturas do corpo”.

No tocante ao “velho jogo de sedução erótica”, é destacada “a mudança de perspectiva” que “obedece à lei da mudança entre promessa e negação”. Aqui é tornado inteligível o elo que religa um “intensivo interesse pelo cinema de culto estrangeiro” com uma “abordagem cinematográfica” logo intentada na sua pintura entre 1970 e 1974, enquanto “ecrã de cinema através do qual ele projecta a planura fotográfica”.

Uma estratégia revela-se desde cedo omnipresente segundo as palavras de Gassner.

A sedução de Sarmiento da perspectiva (sobretudo masculina) trabalha mediante truques ópticos e métodos usados especialmente na fotografia e em filme para atrair a atenção e criar tensão. Indícios visuais de objectos de desejo despertam uma promessa indizível, que aparece tanto mais auspiciosa quanto mais incita o observador à sua actividade de fantasiar a fim de complementar o insinuado (Gassner 1997, 47).

São citadas obras como *Sem Título (Bataille)*, 1976, sublinhando-se o jogo da “sequência fotográfica” que propicia o “gradual desvanecimento” da figura feminina a fim de se indagar sobre o processo da “ocultação”, aqui tomada deliberadamente enquanto estratégia de sedução por excelência. Outras obras – como *La Chambre* – são

abordadas em razão de porem em acto situações onde a “beleza *dissimulada* pela escuridão da sombra” se religa intimamente à “ambivalência” dos cenários, dos contextos e das frases transcritas em foto-texto, a fim de potenciar a “sensação suspense” apensa à “indeterminação do desenlace”.

A mesma linha de fuga se desdobra para passar – com *The Objects of Desire?* sob mira – por uma outra tónica directamente correlacionada: porque “o olhar desejante” masculino, movido pela “curiosidade sexual” – tal como nota Freud –, visa primeiramente “'desvendar as partes cobertas' do corpo feminino, para revelar o velado e assim o 'segredo' sedutor e ameaçador do outro sexo”. Com esta rede de coordenadas assim tecida o autor fala numa “*mise en scène* sublimatória” que seduz o observador porque a “fotografia promete mostrar mais do que realmente mostra”.

È sob o signo das pernas – patente em *Les Objects du Désir?* (1977) – que Gassner se refere a um “isolamento que a predestina a tornar-se num objecto fetiche”. Está aberto o campo a esta problemática para o autor atravessar uma série de pinturas dos anos 80 onde “conflito interno na fantasia fetichista”, ainda sob a égide de Freud, é posta em acto. Aqui são vários os motes que Gassner torna saliente: a ambiguidade e polissemia agregada ao papel simbólico da figura do cão como motivo recorrente (situado entre a domesticidade e o perigo latente da selvajaria); a *ambiguidade* como estratégia exploratória articulada com a *domesticidade* enquanto eixo ubíquo de indagação que endereça o autor ao correlato *arquitectura/lar/sexo feminino*; os sentidos diversos que irradiam dos símbolos eróticos de inícios dos anos 80 em cujo período uma forma grotesca de fantasia sobre a cópula sexual também pertence.

Referindo-se à presença de Julião Sarmento na *Documenta* de 1982, o autor irá firmar uma distância entre a sua proposta e a “pintura dos neo-expressionistas”, advogando que “no tocante à sua técnica pictórica, ele está mais próximo do inglês David Salle ou do alemão Sigmar Polke”.

Se arriscarmos uma incursão mais esquemática, seguem-se, no acompanhamento cronológico que o autor ensaia, as coordenadas que vão compondo o campo de pesquisa do artista. Gassner aborda então “o carácter cinemático” que muitas destas pinturas transportam consigo; o “precário balanço entre mostrar e esconder, entre promessa e decepção”, a fim de “agarrar a nossa atenção e despertar a nossa fantasia”; “o jogo de ambivalências” agindo como “sedução do observador para que descodifique uma acção

secreta e intrincada"; o plural papel que os segmentos de raiz abstracto-geométrica detêm na lógica interna destes quadros (accionando uma simbólica tensão entre o elementos feminino e masculino); a tematização das implicações apenas à “formulação paradoxal da noite branca” que norteia uma série com o mesmo nome; o medo e o mistério insuportável ligado ao sexo feminino (invocador da imagem da “cela da noite arcaica onde o conhecimento termina”); o omnipresente substrato animal enquanto figura homóloga ou correlativa do humano (que permite convocar as suas “origens obscurecidas” e os “efeitos continuados das suas raízes arcaicas, mais precisamente no domínio do físico e do sexual”).

Vamos percebendo que o *primitivismo* enquanto veio de uma ramificação reabilitada revela-se num filtro que torna possível irmanar o que anteriormente foi assinalado. Por aqui o autor regressa ao mote da Animália. Fá-lo através de uma pintura – *Cenas de Caça* –, onde um reenvio formal e simbólico para as representações do mundo “pré-histórico” invoca uma implícita analogia entre os “primeiros tempos da cultura humana e os primeiros desenhos das crianças”.

Analisando *Estratégias de Sobrevivência*, 1984, Hubertus Gassner corrobora em pleno as anteriores explanações de Alexandre Melo a respeito dos vários estratos simbólicos que este encontra contidos na inscrição que figura naquela pintura: "AFINAL TUDO ISTO É UM TRABALHO DE PAIXÃO. POR TI". Pois em prejuízo da “expressão de um arrebatamento passional de sentimentos”, o autor repudia igualmente a confissão de recorte expressionista para reiterar a ideia de que “a arte, a arte de Sarmiento, é um trabalho de paixão”. Mais: advoga ainda que, no tocante ao desejo, a sua “auto-ignição ocorre na solidão da criação, fora da esfera social, é associal, hermética e ciclicamente direccionada para si próprio”. Prolongando a leitura de Melo, Gassner recorre a uma pintura mais recente, *Something Obscene (Dublin-Cornell 1909)*, 1995, para destacar a “auto-referência enquanto característica narcísica” por intermédio das "'manchas' do amor auto-erótico" sinalizadas individualmente naquela composição.

A partir dos considerandos que se seguem feitos à primeira obra – *Estratégias de Sobrevivência* –, fica estabelecida uma intrincada teia que põe a nu instâncias intimamente interligadas: “o desejo de agressão” combinado com “a fobia da castração”; o voyeurismo intrínseco ao olhar activo masculino; a submissão do corpo feminino apenso ao controlo e poder sobre si exercido; o sentido de invasão e de

agressão que motiva a fantasia. Todos estes eixos combinam-se compondo um padrão estruturante.

Absolutamente central no texto que nos ocupa é a longa análise que o autor faz sobre a pintura *O Riso de Demeter* (1986), que parte do desenho esquematicamente esboçado da figura de terracota representada por uma antiga escultura de Baubo de Priene, sobre a qual Maria Filomena Molder, com distinta erudição, já havia afluído em 1993. Aqui Gassner vai mais longe do ponto de vista das suas implicações hermenêuticas. Uma passagem condensa a intrincada rede de reenvios e confluências feita de diferentes referências culturais e artísticas, abrindo um diálogo entre a arte moderna e uma era mais remota de fundo mitológico.

A Baubo de Sarmento é com certeza uma referência não apenas ao desenho da antiga escultura mediada por Freud, mas também a um famoso quadro do século XX, Le Viol (A Violação) de 1934. Esta suposição torna-se mais plausível pelo facto do quadro citado por Sarmento, Angelus de Jean-François Millet, ter um segundo árbitro / perito (referee): a 'interpretação crítico-paranoica' (Dali) de Dali sobre este quadro em várias pinturas suas nas quais o gesto humilde e piedoso da oração é interpretado enquanto representação da repressão do acto sexual.

[...] Qual é o significado desta substituição? A pintura de Magritte é correctamente intitulada A Violação na medida em que mostra quão violento pode ser o olhar desejante do homem para com o rosto da mulher, ao equivaler a sua face ao seu sexo. Esta identificação entre rosto e genitália força a mulher a desempenhar um papel de objecto passivo de exibição.

A pintura *O Riso de Demeter* (1986) será analisada por Hubertus Gassner à luz desta questão – a imagem da mulher filtrada pelo crivo masculino desejante, espartilhada pelo olhar libidinoso do homem. É a assunção de uma conversão violenta e impositiva que faz vir à tona um essencial confinamento que se torna densamente simbólico através da representação do “espartilho” que continuamente reaparece em quadros diferentes de Sarmento.

Gassner explica, com uma fluidez e clarividência irrepreensível, o modo como todo um denso novelo de interpretações que partem do quadro *O Riso de Demeter* (1986) com as suas implicações psicanalíticas apenas ao mito de Baubo, se converte

em Julião Sarmiento numa verdadeira matriz que encontra reverberação em inúmeras obras (por vezes corporizando até “uma espécie de rosto de fantasma com uma expressão triste e mortal de olhos vazados que fitam”). Desse modo, a ideia de recorrência em Sarmiento, de motivos e figuras metamorfoseados ou, antes mesmo, *disfarçados*, surge atestada nos comentários que o curador tece sobre diversos trabalhos: *Um Encontro Histórico* (1986), a série *Emma* votada às cartas que o escritor irlandês James Joyce endereça a Nora Barnacle (de meados da década de 90), *Descem por Ela as Mãos da Noite* (1987), *Conversion Piece* (1987) ou *Vestígios de um Corpo Esquecido* (1988).

Um dos fios condutores que estruturam a abordagem de Hubertus Gassner sobre a obra de Julião Sarmiento, é o modo como, com grande acribia, ele se apercebe que a figura de Baubo continuamente ressurgue enquanto “reminiscência”, tomando as mais variadas formas ao interpenetrar-se com outros motivos e figuras igualmente recorrentes na obra do artista português. É como se Baubo encarnasse continuamente outros seres e imagens, esbatendo ou transfigurando a sua figura primordial, a sua matriz. Poderíamos arriscar e falar aqui em *disfarce*, no mesmo sentido em que, evocando a psicanálise, G. Deleuze lhe dá em *Diferença e Repetição*.¹⁴⁶

A partir destas abreviadas pontuações a respeito do fio de leitura estruturante proposto autor, podemos pensar que a reinterpretação (pessoal) dos mitos da antiguidade por parte de Julião Sarmiento, feita mediante sobreposições e justaposições, confrontos conflituais e complementaridades dialógicas, transversalidades e respigamentos, emigrações e extravios, contrasta veemente com toda a lógica do *pastiche pós-modernista* tomado por uma certa crítica como expediente meramente inconsequente e epidérmico. A constelação de considerandos que Hubertus Gassner tece sobre a pintura *Um Encontro Histórico* (1987), permite-nos compreender melhor que o

¹⁴⁶ “Voltemos ao exemplo da psicanálise: repete-se porque se recalca... Freud nunca ficou satisfeito com um tal esquema negativo, em que se explica a repetição pela amnésia.

[...] Em última análise, trata-se da relação entre repetição e os disfarces. Os disfarces no trabalho do sonho ou do sintoma – a condensação, o deslocamento, a dramatização – vêm recobrir, atenuando-a, uma repetição bruta e nua (como repetição do Mesmo?). Desde a primeira teoria do recalçamento, Freud indicava uma outra via: Dora só elabora o seu próprio papel e só repete o seu amor pelo pai através de outros papéis desempenhados por outros e que ela própria desempenha em relação a outros (K, Senhora K, a governanta...). Os disfarces e as variantes, as máscaras e os travestis não ‘vêm’ por cima, mas são, ao contrário, os elementos genéticos internos da própria repetição, as suas partes integrantes e constituintes. Esta via poderia ter orientado a análise do inconsciente para um verdadeiro teatro” (Deleuze 2000 [1968], 63-64).

alcance de Julião Sarmiento vai muito para além da mera superfície formal ou estilística dos quadros e imagens que vai citando, na medida em que o artista português ensaia uma inédita e criativa releitura de determinadas referências culturais quando postas em diálogo ou em confronto. Uma passagem de Gassner revela-se a este propósito bastante pertinente enquanto comentário que faz justamente à obra supracitada.

Este encontro de quadros é historicamente complexo, independentemente da sua superfície aparentemente simples. Mas a imprecisão e a sobreposição pictórica é uma primeira indicação: por detrás de todos os quadros estão ocultos outros, daí derivando pelo menos oito 'autores': do escultor anónimo da antiga Baubo feita em terracota, e de Freud enquanto mediador e intérprete da sua imagem, mas também de Millet e Dali, Magritte, Munch, e finalmente do próprio Sarmiento. Quais são os temas em torno dos quais a troca de ideias gira neste palimpsesto pintado? Qual é o assunto da conversa 'inter-textual' do quadro? Em primeiro lugar o amor, com certeza, assumido nas mais variadas formas pelo desejo sexual ([Octavio] Paz). Millet assume o papel do devoto. Mas Dali mostra que Millet tinha um desejo pervertido que ele apenas reprimiu. Sarmiento intervém neste argumento com alguns comentários seus (Gassner 1997, 61).

Um dos tópicos mais densamente tratados por Hubertus Gassner no presente texto é o tópico do Narcisismo. A abordagem parte da teoria freudiana, e aqui vem à tona mais uma vez a figura de Baubo.

O artista também pertence normalmente a esta espécie de criminoso abençoado ao serviço do seu ego narcisista sem o qual a arte dificilmente seria possível. Sarmiento é um dos maiores bandidos no meio desta multidão.

A figura de Baubo, pelo menos no modo como aparece em Um Encontro Histórico e em O Riso de Demeter, forma a correspondente (counterpart) do artista narcisista. Porque é que Deméter riu quando Baubo lhe mostrou a sua genitália sorridente? Porque a deusa da colheita com esta exibição sentiu-se liberta do medo de ficar sob dependência de Hades, o rei do mundo subterrâneo, que havia raptado a sua filha Perséfone.

[...] O mito fala da auto-suficiência da mulher, que dá luz uma nova vida após toda a morte e não necessita do homem para este ciclo (Gassner 1997, 62).

Importa dar conta de um desenvolvimento crítico rigoroso e perspicaz sobre outros eixos internos de pesquisa já aflorados pela crítica precedente, exemplificados paradigmaticamente por obras como *La Chronique Scandaleuse* (1987) – convocadora da privação forçada da liberdade apenas às regras e proibições morais e sociais que historicamente estrangulam a mulher, plasmada desde logo nos rigores da indumentária, e que apenas encontra uma fuga possível por intermédio do reino da imaginação erótica (veio de indagação de onde despoleta a correlação metafórica entre a “tatuagem” e as inscrições de “grafite” gravadas na parede do cárcere) – ou *Inevitable Polarities* (1989) – por incidir na problemática freudiana da complementaridade de opostos, da criação de “figuras ambivalentes” que acoplam duas “polaridades” enquanto símbolo de uma ligação de contrários, onde “o positivo se torna em negativo e o negativo em positivo” porque “simultaneamente se repelem e se atraem, mesmo na união do amor”.

Seguidamente Gassner vai encontrar na figura do cão uma articulação simbólica com implicações de fundo no que concerne à natureza do olhar masculino e seus fantasmas perante o sexo feminino.

Na opinião de Freud, a cabeça da Medusa, com a sua boca assaz aberta e os dentes expostos, personifica a vulva aberta. A língua de fora esticada [...] simboliza o 'phallus feminino'. A sua boca, com os dentes afiados, é o símbolo da vagina dentata que destrói o pénis masculino. Desse modo, esta aterradora Medusa, com o carácter falicamente agressivo da vulva representado no rosto, corporaliza a antítese da Baubo, uma vez que o rosto desta última é desenhado no corpo inferior, e a exibição da sua genitália não amedronta a deusa Deméter, causando ao invés um riso libertador.

[...] Os cães cinzentos e negros de Sarmiento, com as bocas excessivamente abertas e com as línguas de fora suspensas, afiadas como facas, parecem pertencer a este fundo. Em Praça de Chile, as várias cabeças de cão representam obviamente a cabeça da medusa depois de ter sido decapitada por Perseus (Gassner 1997, 65).

Gassner também irá acender um novo foco de onde sai não só uma luz nova mas sobretudo prismática a respeito do modo como poderemos interpretar a imagem das escadas no contexto da obra de Julião Sarmiento. Para além do “carácter fálico de um edifício ascendente”, o curador apercebe-se que esse mesmo motivo, sobejamente

recorrente, sofre mutações, o que nos permite entrever uma miríade de diferentes estratos simbólicos a si agregados.

O caminho inicialmente comum das duas escadarias teve que ser agora tomado como isolado quando apenas uma é vista. Os caminhos já não se encontram, uma vez que os degraus foram separados, existindo um intervalo abissal entre eles. As duas metades também não atingem a mesma altura, sendo que quem quer que seja que as suba coloca-se em níveis diferentes.

[...] As escadarias até levam mesmo a diferentes direcções, os caminhos separam-se (Gassner 1997, 66).

Poderemos depreender daqui vários movimentos reportáveis ao *não atingir o alvo*, ao empreendimento logrado, ao encontro inexorável com o *deceptivo* – conotável com o sentido de potencialidade definidora do desejo –, que vai tomando simbolicamente diferentes formas e sentidos: quebras, cortes, interrupções, desencontros, caminhos sem saída, caminhos que por vezes levam ao abismo.

A homologia urdida entre *desejo/erotismo/amor* e a *criação artística* advogada primeiramente por Alexandre Melo em 1989 a respeito da obra de Sarmiento, sai de certo modo não só corroborada como também expandida mediante novos nexos e articulações ensaiados por Hubertus Gassner, ao se referir a um “paralelismo entre criação natural e a criação artística” que, em última instância, vê a própria “sexualidade enquanto ameaça para com o seu trabalho artístico”. Por isso “o medo do outro”, da “forma feminina de criatividade”, do “ser natural” em si gerado “enquanto forma cega tomada instintivamente no ventre”, vista pelo artista “enquanto competição superior”. Como é que Sarmiento lida com isto? Afiança Gassner que,

[...] o artista experimenta a criatividade feminina enquanto oposta à sua própria. Onde a mulher carregando a criança busca atingir a imortalidade através da sua descendência, o artista busca o mesmo através da sua arte, não necessariamente no sentido da fama, mas enquanto modo de resistir à voragem do tempo enquanto superação da morte. Tudo o que o impede de alcançar o seu objectivo, mas particularmente o desejo sexual, que é para si transitório, é visto como força que é hostil para a criação (Gassner 1997, 68).

Uma última tónica a reter prende-se com o que poderemos designar de *auto-feminização da figura do criador*, que se religa a um sopro narcísico que o move enquanto estratégica artística. Gassner traça magistralmente o valor simbólico dessa *passagem*, enquanto acto simultaneamente narcísico e de metamorfose, que faz subitamente Sarmiento metamorfosear-se para "incarnar" o papel de mulher, o que ao mesmo tempo justifica, nesse mesmo registo (simbólico), o período "branco".

No final dos anos 80, Sarmiento atravessou uma mudança radical no seu desenvolvimento artístico, que pode ser vista como uma transformação no sentido da 'passagem' dos rituais de iniciação. Numa verdadeira inundação de quadros, ele trabalhou as suas experiências de separação, que o levaram a uma morte simbólica e à sua noite das trevas, em pinturas quase negras, tal como os iniciados, que na sua ritual transformação em homem (manhood) [no sentido da masculinidade/virilidade], atravessam uma 'pequena morte', numa profunda escuridão da qual eles regressam como adultos para uma nova vida. Ele passa por um renascimento que provém dessa 'passagem' negra nos quadros brancos e luminosos como o dia, através da sua ressurreição não enquanto homem, mas enquanto mulher (Gassner 1997, 70).

Nesse embalo Hubertus Gassner recorre a algumas passagens das cartas que Joyce endereçara à sua amada Nora Barnacle (correspondência amorosa que inspirou Julião Sarmiento na concepção de uma longa série), para concluir então que,

A auto-feminização do artista através da sua identificação com figuras femininas que ele representa não é uma invenção de Sarmiento. 'Madame Bovary – sou eu', confessou Flaubert, e esta identificação do escritor com a protagonista do romance não é certamente um caso isolado nos séculos XIX e XX (Gassner 1997, 71).

Depois de citar alguns outros nomes do universo da criação artística que haviam já experimentado este processo de identificação com a alteridade de género – nomeadamente a partir do que o historiador Michael Fried argumenta a propósito de Gustave Courbet –, Gassner encontrará em Silvia Eiblmayr uma formulação teórica do problema, que se nos afigura tão abreviada como eficaz para podermos compreender o que parece estar efectivamente em acto no período "branco" de Sarmiento.

A auto-feminização do homem não significa que ele se converteu em mulher, mas antes uma apropriação (taking-over) da feminidade por ele levada a cabo. O homem sonha com um ideal feminino, um 'tu feminino', que é parte do seu ego, que ele vê ser uma 'mulher melhor', e que projecta na mulher real (Silvia Eiblmayr, cit. p. Gassner 1997, 71).

Ainda guiado pela mão de Silvia Eiblmayr, Gassner completa então o seu raciocínio, ao escrever que,

O modo como esta projecção se processa é exemplarmente mostrada nos escritos de Flaubert e Joyce, cujas figuras femininas servem de ponto de partida para muitos quadros de Sarmiento dos anos 90, que enquanto escritores fornecem o modelo para a auto-identificação com a protagonista dos seus quadros (Gassner 1997, 71).

A hipótese de leitura avançada por Hubertus Gassner torna-se subitamente fulcral se quisermos dar um sentido à ausência de rosto, talvez o principal traço que define as figuras femininas que percorrem as *Pinturas Brancas* de Sarmiento.

A ausência de rosto e de cabeça é também o pré-requisito ideal no que toca à sua função enquanto ecrã de projecção para os auto-retratos do artista, porque um fílar feito a partir do rosto da figura, que está directamente virada para ele, ao atingir o artista e assim o observador, fá-lo sentir-se perturbado e até capturado devido à projecção dos seus desejos e fantasias nesta figura.

Trata-se de uma defesa assumida. Dito de outro modo: é uma clara assunção que desvela a fragilidade estrutural apensa à condição do olhar (masculino) do voyeur. Esse desvelamento perturbador faz com que, de um modo deliberado, Sarmiento torne consciente uma fragilidade associada à sua condição.

Detendo-se assim na problemática do voyeurismo, no âmbito das “pinturas brancas”, continua Hubertus Gassner, argumentando que,

O desejo de ser capaz de olhar, encoberto, sem que o olhar seja devolvido, é a essência do olhar voyeurístico, porém ele é ambivalente. O voyeur converte-se em olhar oculto,

o qual, contudo, apenas pode ser satisfeito se experienciar a excitação da possibilidade de ser descoberto (Gassner 1997, 72).

Gassner remata a questão do voyeurismo em Sarmiento através da formulação de uma dialéctica que se joga entre opostos, permanentemente activa no trabalho do artista.

A unidade contraditória entre medo e desejo de ser visto é o tema actual dos anos 80. [...] Este questionamento e relativização do olhar desejante é levado a cabo pelas figuras em disputa de Baubo e da Medusa [...]. O contraste entre desejo e medo no impulso voyeurístico é personificado por estas duas figuras e torna-se visível enquanto unidade contraditória entre prazer e punição, entre riso libertador e terror petrificante (Gassner 1997, 72).

Porém, quando passa para a análise específica da produção dos anos 90, Gassner faz de seguida uma destrição em relação a esta dualidade permanentemente em disputa.

As pinturas brancas dos anos 90 intentam superar este contraste, entre curiosidade activa e curiosidade passiva, na unidade do quadro. O artista, que representa o ver e o ser visto, fá-lo mediante a identificação com a figura feminina enquanto objecto central exposto. As figuras femininas nas pinturas brancas são tanto Baubo como a Medusa, e porém não são nem uma nem outra. Elas exibem-se a si mesmas como Baubo, desabotoando os seus vestidos, sem mostrarem efectivamente nada, nem rosto nem sexo (Gassner 1997, 72).

Por fim, é o veio da agressão associado ao voyeurismo que orientará o curador. Gassner encontra um sentido nos gestos de auto-agressão que Sarmiento encena, a partir do modo como a questão da inversão (ou da devolução) intrínseca ao voyeurismo é tratada pelo artista nas suas telas dos anos 90.

Mas estes ataques não são disferidos directamente, tal como a Medusa, contra o fítar da outra pessoa, mas contra si próprios. A figura feminina nos quadros de Sarmiento é confrontado ao espelho com a sua própria língua, ela golpeia o seu próprio corpo com a faca, ela morde o seu próprio corpo.

Tal como as ternas carícias, estas auto-agressões simbolizam o olhar directamente lançado sobre elas, o olhar do voyeur que se converteu ele próprio em objecto da sua curiosidade (Gassner 1997, 72).

O processo simultâneo de sobre-identificação e de travestismo re-encontra subitamente no Espelho um dispositivo metafórico de indagação sobre a "auto-imagem". Melhor: ele é o lugar por excelência que reflecte a re-examinação sobre o *Self* da figura do criador. Sarmento complica esse exercício, entrelaçando e confundindo a imagem do *Self* (*ego*) com a fantasia produzida por esse mesmo *Self* (a sua imagem de mulher ideal).

Estas são as criaturas de uma melancolia abandonada pela realidade. A realidade ficou afastada atrás do vidro, no interior do intocável e sempre inacessível mundo do espelho. A distância que o separa nunca poderá ser atravessada. Aqueles que olham para este mundo apenas se vêem a si mesmos. Em Dias de Escuro e de Luz (II), Emma olha para fora do quadro-enquanto-espelho. Emma, que é Flaubert, que é Sarmento, e por aí afora. As figuras projectadas do ego do artista sobre a personagem principal feminina tomam forma nos contornos [...]. A sua aparição nos quadros sugere que ela está diante de um espelho, vestindo-se e despindo-se. O movimento petrificado deixa ambas as possibilidades em aberto para o espectador: cobrindo-se ou desnudando-se diante dos olhos dele (Gassner 1997, 73).

Sarmento ao mesmo tempo desvela-se, expondo-se descaradamente, e encobre-se, tapando-se pudicamente, diante do nosso olhar. Entre as duas possibilidades hesitamos, porque impera a incerteza, e assim, mais uma vez, o criador arreda-nos para a ambiguidade.

No catálogo da mostra da Haus der Kunst podemos ainda encontrar um notável texto de **Nancy Spector**, com o título de "Julião Sarment's 'White paintings': Unseeing the Seen" (Spector 1997, 173-178). Porém, ao contrário do que este sugere, a curadora do Museu R. Guggenheim de Nova Iorque, não se cinge somente ao último ciclo de produção do artista português.

Partindo da análise da instalação fotográfica *Quatre Mouvements de la Peur* e do seu desdobramento na sua versão em livro de artista (1978/1995), a curadora norte-americana aflora questões profundamente estruturantes da obra de Sarmiento, como o vislumbre de uma “fantasmagoria sexual” associada a “um mundo interior em que o libidinal e o violento convergem absolutamente”, ou a asserção de que “uma fantasia erótica encenada para a câmara” pode ser “perpetuamente repetida com revisitações menores ao cenário imaginado”.

A tese nuclear que estrutura o seu texto centra-se na seguinte passagem: "A arte de Sarmiento – manifesta tanto na forma de pintura, instalação em *mixed-media*, holograma, fotografia ou filme – contempla e exemplifica as condições específicas do medium fotográfico: a sua semiótica e as suas implicações psicológicas". Para Spector é a “proximidade do trabalho de Sarmiento à matriz fotográfica” que o leva, por exemplo, ao seu significado específico no que concerne à “sua relação com o corpo olhado”. A partir das teses de Roland Barthes sobre o *índex* (e, por prolongamento, de Rosalind Krauss), a curadora propõe uma leitura que nos dá uma pujante justificação sobre o uso simbólico da (auto-)mutilação do corpo feminino que percorre uma parte significativa da série das *Pinturas Brancas*.

Absorvido tal como está pelo passado – e por extensão pela memória e pela perda – o index está inextricavelmente ligado à morte. Este factor é omnipresente nas meditações de Sarmiento sobre Eros e Thanatos – pinturas que voyeuristicamente celebram o corpo feminino, porém, simultaneamente orquestram a sua aniquilação (Spector 1997, 175).

Fruto destas diversas “alusões ao *índex* nas pinturas de Sarmiento – com as suas implicações ligadas à violência e à morbidade –”, Spector evoca outra faceta chave do modelo fotográfico: “a sua relação específica com o fetiche e fetichismo”. Com base na abordagem freudiana que une o voyeurismo ao medo da castração, a curadora cita Christian Metz, para avançar com uma série de nexos e articulações entre o voyeur e o dispositivo fotográfico, na medida em que este “representa um momento petrificado”, ao mesmo tempo que de imediato estabelece uma analogia com o primeiro através o seu “sistema estrutural de enquadrar e desenquadrar o sujeito”.

Uma das reflexões mais pertinentes e originais do ensaio assenta nas diferenças e aproximações – ainda sob a óptica do índice – entre dois suportes/*media* por natureza muito distintos, a fotografia e a pintura, no contexto específico da obra de Julião Sarmiento.

As implicações físicas do signo indexal são manifestas nas Pinturas Brancas através da intensa elaboração e reelaboração das imagens, tal como elas emergem da superfície pastosa. Esboços, rasuras e afterimages acompanham cada figura, revelando o processo da sua criação e, simultaneamente, o potencial da sua dissipação (undoing). Estas indicações gráficas do acto criativo marcam indexalmente a conceptualização e subsequente realização da imagem pintada, que, em si mesma, reflecte iconicamente a paisagem interna da imaginação do artista (Spector 1997, 174).

Com estes considerandos, Nancy Spector torna-se num dos autores que melhor assinala o substrato conceptual das *Pinturas Brancas*, ao argumentar que,

a estratégia de Sarmiento em desviar e desorientar o olhar, advém, talvez, da sua orientação conceptual no tocante à produção artística, ao seu desejo de pôr em primeiro plano a ideia ante a imagem, ao seu esforço em resistir a formas convencionais da representação figural¹⁴⁷ (Spector 1997, 176).

Seguidamente, Spector ainda deslinda um elo fermente que associa a produção dos finais dos anos 80 às *Pinturas Brancas* da década seguinte, através do poderoso mote da *carta roubada/carta de amor*. Partindo da interpretação de Jacques Lacan enquanto parábola do “modelo psicanalítico e da intersubjectividade da visão” – tematizado por aquele num seminário de 1956 dedicado ao conto de Edgar Allan Poe –, afiança a autora que a pintura *The Purloined Letter* de Sarmiento “reverbera com alusões à cegueira e ao poder da percepção interior”. Este mote – da *carta passional* – encaminha-nos até à correspondência entre Joyce e a sua mulher Nora Barnacle (trocada entre 1904 e 1910), sobre a qual, como referimos, o artista dedicou um conjunto de

¹⁴⁷ Nessa sequência, Nancy Spector refere que “ao evitar uma estimulação óptica excessiva na sua arte, Sarmiento privilegia a reflexão interior, um processo contemplativo que é sugerido no título de uma pintura de 1989: *Places Behind the Eye*. O 'lugar' para lá do óptico é o inconsciente, o reino interior perpetuamente em diálogo com, e em alguns casos, dirigindo a visão” (Spector 1997, 176).

quadros datados de 1996. Aqui, Spector permite-nos, por fim, compreender uma última consequência hermenêutica estratificada por Sarmiento, dado que a carta de amor em situação de extravio ou deslocamento em relação ao destinatário original, implica obrigatoriamente um crime e ilicitude, que na essência tipifica a condição própria do *voyeur*.

Ainda na década de 90, outro marco digno de nota é a participação de Julião Sarmiento na Bienal de Veneza (XLVII Biennale di Venezia, Padiglione Portoghese, Palazzo Vendramin ai Carmini, Veneza, 1997); facto que faz despuntar uma série de artigos assinados por autores portugueses¹⁴⁸ e estrangeiros¹⁴⁹.

Para além de uma densa recepção crítica feita em periódicos, contam-se ainda, a título de nota, os protocolares textos institucionais que constam no catálogo que acompanha a representação portuguesa na Bienal (publicado pelo Instituto de Arte Contemporânea / Ministério da Cultura), da autoria de **Fernando Calhau** (artista plástico, amigo e companheiro da geração de Sarmiento, que então ocupava o cargo de Presidente do IAC) e de **Manuel Maria Carrilho**, na época Ministro da Cultura do governo português. Integrado nessa publicação, merece registo o ensaio do crítico **Alexandre Melo** (destacado para fazer a curadoria da representação portuguesa), com o título de "Territory of Desire" / "Il territorio del desiderio". Porém, trata-se de um texto que recapitula tão-somente uma série de enunciados já ensaiados pelo autor em anteriores ocasiões.

¹⁴⁸ **João Pinharanda**, "Em memória de Casanova (ou das suas mulheres)" (*Público*, 13-06-1997); **Alexandre Pomar**, "Veneza: Bienal 97" (*Expresso*/"Cartaz", 7-06-1997); **Silvia Shicó**, "Da presença portuguesa às instalações vídeo" (*JL*, 10-9-1997).

Delfim Sardo, com o artigo "Ritual em Veneza. Telemóveis, Belinis... e o resto" (*Arte Ibérica*, Ago.-Set. 1997), referindo-se à participação de Julião Sarmiento na XLVII Bienal de Veneza, escreve: "Aliada à sua qualidade intrínseca, a exposição está primorosamente instalada e apoiada pela edição de um livro sobre a obra de Sarmiento, da autoria de Germano Celant e Alexandre Melo, distribuído pela Elekta. A todos os títulos, mesmo no sentido da repercussão internacional, a aposta portuguesa foi uma aposta ganha em Veneza e o cuidado colocado em toda a produção é significativo de uma forma de actuar que parece ser o caminho correcto".

¹⁴⁹ **Sara Greenberg**, "Sarmiento Goes to Venice" (*The Art Newspaper*, Mar. 1997); **Adrian Searle**, "A Bone to Pick With the Biennale" (*The Guardian International*, 17-06-1997); **Renata Sikoronja**, "Portugal: Julião Sarmiento" (*Noëma*, Jun.-Jul. 1997); **Dan Cameron**, "'47th Venice Biennale" (*Artforum*, Set. 1997); **Keith Patrick**, "Julião Sarmiento & Rachel Whiteread at the 47th Venice Biennale" (*Contemporary Visual Arts*, Jul.-Set. 1997); **Marcia E. Vetrocq**, "The 1997 Venice Biennale: a Space Odyssey" (*Art in America*, Set. 1997); **Birgit Sonna**, "Casanova und die Liebe zur Geometrie" (*Süddeutsche Zeitung*, 24-10-1997).

Para além do supracitado catálogo e do livro *Julião Sarmiento* (Milano, Electa [versão inglesa] / Assírio & Alvim, Lisboa [versão portuguesa], 1997), aqui já recensado, escrito por Alexandre Melo em co-coautoria com o reputado crítico italiano **Germano Celant**, outra publicação merece uma análise detalhada.

No catálogo editado pela galeria Sean Kelly (Nova Iorque) que igualmente acompanhou a mostra *Julião Sarmiento: Casanova* (XLVII Biennale di Venezia, Palazzo Vendramin ai Carmini, Padiglione Portoghese, Veneza, 1997), **Michael Tarantino** apresenta um texto intitulado “Eyes Without a Face” (Tarantino 1997, [7-11]).

Mais uma vez o crítico e curador norte-americano é fiel a um estilo não convencional de estruturação do discurso. Mediante uma “série de notas” não “exaustivas” e sem “ordem determinada”, apropria-se, entre as vinte patentes no Pavilhão Português, do título de oito obras para fragmentariamente e a diferentes tempos fazer jus ao próprio processo criativo de Julião Sarmiento: escreve que “através destas vinte pinturas nós encontramos uma catálogo virtual dos modos pelos quais alguém pode construir (e desconstruir) uma ficção”. No dizer propositivo de Tarantino, “tal como as pinturas”, o autor do texto pretende concentrar-se na “noção de fragmento: no facto de toda a imagem vista ser tanto mais como menos em relação ao que parece”.

Serão, desse modo, afloradas questões que ora se agudizam ora se ramificam (propiciando novas constelações de reflexão) no mais recente ciclo de trabalho do artista. Sempre partindo do título de uma obra concreta, a abordagem do autor passa por sublinhar a ambiguidade afecta ao “toque” – na incerteza de ser feito pelo mesmo ou por outrem – que parece “atravessar a pele”, e que, ameaçando a “garganta” (e, por prolongamento, a “voz” e o “alimento”), tece um “círculo infundável de aprisionamento e libertação”, ao mesmo tempo que convoca um mote tão contemporâneo como complexo, tal como é o da 'bulimia'.

Importante é também a relação de contiguidade entre a “cicatriz” e o “acto de violência” que nos relança para os motes do “passado”, da “memória” e do “rasto” plasmado no corpo. No comentário que faz a partir de uma pintura, *Cela*, Tarantino indaga sobre a articulação entre a condição do encarcerado e o imaginário ligado à fantasia erótica.

Quando pensamos na figura, no mito de Casanova, pensamos no acto do sexo, no acto de perseguição, no acto de imaginação. Quando pensamos em Casanova encarcerado, pensamos nos limites impostos aos seus desejos, a barreira erigida entre pensar sobre sexo e a realização desses pensamentos.

Outros motes que merecem destaque prendem-se, por exemplo, com a condição de uma imagem que tem “tanto de ilusão como de realidade”, ou com a “provocação” engendrada pelas imagens – afecta à “provocação da pornografia” e à “provocação da ficção” –, onde “uma imagem, uma frase, um som promete algo que irá ser entregue nos momentos que se sucedem”. Porém, trata-se, invariavelmente, de uma “promessa “raramente cumprida”.

A propósito do holograma apresentado pela primeira vez por Julião Sarmiento, *Untitled* (1997), Michael Tarantino regista a experiência pela qual passou durante o processo de recepção da mesma no espaço expositivo, fechando o seu texto com uma passagem que nos parece condensar um sentido que importa reter pela sua dimensão transversal no que concerne ao quadro geral da obra do artista.

Outra vez, uma mulher, outra vez com os seus braços caídos encostados ao corpo, parecendo ser à partida a encarnação da nossa protagonista de negro. É uma outra mulher, um outro fantasma, uma outra imagem que parece ser demasiado real, demasiado reconhecível. E num ápice, ela desaparecerá (Tarantino 1997, [11]).

No ano em que entrevista o artista¹⁵⁰ para o catálogo da exposição *Alternativa zero: tendenze polemiche dell'arte portoghese nella democrazia* (Palermo, Galleria Bianca, Cantieri Culturali alla Zisa / Milano, Charta, 1998) e lhe dedica o artigo "Oscuri desideri d'artista" (*Il Manifesto*, 29-3-1998), com o significativo título “La macchina del desiderio: Julião Sarmiento” (Macri 1998, 88-105), a crítica e curadora italiana **Teresa Macri**¹⁵¹ apresenta no seu livro *Cinemacchine del desiderio* (Costa & Nolan, 1998) um

¹⁵⁰ Teresa Macri, "Idiosincrasie di una Alternativa: intervista a Julião Sarmiento", in *Alternativa zero: tendenze polemiche dell'arte portoghese nella democrazia*, Palermo, Galleria Bianca, Cantieri Culturali alla Zisa / Milano, Charta, 1998, pp. 47-49.

¹⁵¹ Teresa Macri é uma proeminente crítica de arte e comissária independente italiana. Comissariou, entre outras, as exposições *Miedo Total* (Barcelona, 2004), *Carlos Garaioca* (Roma, 2003), edições de *Fuori Uso* (Pescara, 2002 e 2003), *Mexico Attacks!* (Lucca, 2002), *Biennale dei Giovani Artisti del Mediterraneo* (Roma, 1999). Publicou os seguintes livros: *Postculture* (Meltemi, 2002), *Cinemacchine del*

longo capítulo de dezoito páginas exclusivamente dedicado ao cinema experimental de Julião Sarmento. Nele aborda, detalhada e ineditamente enquanto visão de conjunto, toda uma produção fílmica situada entre finais da década de 60 e finais do decénio seguinte.

A autora começa por contextualizar um Portugal assolado pelo “nevoeiro do obscurantismo salararista” que “culminou num pesado congelamento da liberdade de expressão”, referindo-se ao “Cinema Novo” na figura do realizador Paulo Rocha, enquanto “momento emblemático da mudança linguística que o cinema português estava operando”.¹⁵² No que toca a uma “metamorfose” vivida no domínio da arte contemporânea – movida por um “entusiasmo colectivo e cumplicidade lexical” enquanto “epifania da transformação do pensamento estético” –, Macrì referencia o artigo aqui já recenseado de Ana Hatherly, que afirmava a inexistência do cinema experimental português como corrente ou movimento estruturado.¹⁵³

Num ponto subordinado ao título “L'oggetto ammalante”, a curadora define “o desejo como força pulsional, como dispositivo libidinal, como fluxo incontrollável do prazer que se materializa em forma de imagem estafante na molecular cinematografia de Julião Sarmento”. O cerne da sua perspectiva gira em torno do “instinto transeânico”, da “máquina emocional”, enquanto contínuo “desvio de um léxico polimorfo” ao combinar “formas difusas de desejo”, que por sua vez consubstanciam o início de uma investigação que, “pecaminosa e voyeuristicamente”, era feita numa Lisboa salazarista que ainda não a poderia conceber.

Neste contexto seminal da trajetória de Sarmento, Macrì salienta o interesse do jovem artista pelas “metáforas da visão fílmica, assimilada cada vez mais nos mistérios da produção do dispositivo experimental do cinema avant-garde”. No quadro dessa conjuntura ainda dos anos 60, invoca a dominante experimental do “cinema underground americano” californiano (Brakhage, Mekas, Smith) que efervescia a par da “exuberância maravilhosa do cinèma d'auteur europeu”. Vai caracterizar, nas incursões

desiderio (Costa & Loan, 1998), *Metamorfoses do Sentir* (Assírio & Alvim, 1998), *Il Corpo Postorganico* (Costa & Loan, 1996).

¹⁵² “A esperança do Cinema Novo português dos anos sessenta manifesta a nível europeu a ousadia da linguagem experimental que caracteriza, na Europa, a efervescência cultural e contracultural ligada sobretudo aos movimentos políticos” (Macrì 1998, 88).

¹⁵³ Porém, para além da própria artista, alguns contributos são mencionados nesse domínio, como José Ernesto de Sousa, Carlos Calvet, António Areal e Mario Cesariny, Luis Noronha da Costa, Lurdes de Castro, Ângelo de Sousa, Pallolo, José Carvalho, Arthur Varela, Vitor Pomar, E. M. de Melo e Castro e Fernando Calhau.

pelo Super 8, o trabalho de Sarmiento nesse domínio salientando um “lexico anti-diegético” feito pelo “dilatação da sequência”, directamente subsidiário do anti-cinema reivindicado por Andy Warhol.

No ponto “Corpo e desejo”, a autora refere-se a uma “cosmogonia corpórea” que “duplica um espaço liminar em que é contada a história tautológica do cinema-corpo”. Para Macrì, em Sarmiento a “ideia circular”, ou a “imagem como tensão desejante”, codifica uma “visão obsessiva” (Macrì 1998, 93) ligada à “intensidade com que o corpo feminino é repetido” – correlato de “uma espécie de coito interrompido”. Aqui são delineados os pontos cardinais que definem a principal área de indagação do artista: o “plano-sequência” potenciada pela sua própria “repetição”; a “pulverização” de um “corpo molecular” continuamente “sublimado”; o esgotamento psicológico por efeito de um accionamento dos “mecanismos libidinais”, de uma “pulsão desejante”, mas que termina invariavelmente numa “estética da privação”.

Macrì analisa, com assinalável detalhe, um corpo extenso de peças fílmicas (a maioria já desaparecida, até então nunca tratada criticamente), a saber: *Graça de sua Graça* (1967), *Couch* (1968), *Maio* (1968), *Happy Birthday* (1968), *O Pintor e o Modelo* (1968), *Hotel d'Angleterre* (1969), *Porto Covo* (1971), *Ema* (1972), *Santa Barbara* (1973), dando relevo a aspectos como “a sublimação do desejo masculino ante (para ele) a enigmática identidade feminina”, as múltiplas indagações sobre a “componente voyeurística” ou uma “perpetuação do abandono da estrutura narrativa” em prol de uma “intensidade retiniana” que “segmenta o objecto”.

Sob o signo de um “cinema corpóreo”, na busca da sua essência, a caracterização central parece encontrar-se condensada no seguinte trecho:

É um cinema-corpo, um cinema sensual e espuriosamente táctil e pulsional que coloca em jogo todos os dispositivos que envolvem a sedução. [...] O seu cinema é escrito e pensado com o corpo, é uma espécie de máquina libidinal de um prazer intensificado e subvertido das suas normas de fruição.

Para a caracterização deste cinema “polissémico e sintagmático”, “erógeno e intelectual”, no ponto seguinte – “Strategie desideranti” – Macrì serve-se, pela primeira vez no quadro da recepção crítica da obra de Julião Sarmiento, da nomenclatura crítica de Félix Guattari, ao convocar a ideia de *prazer culpado*, de um *desejo que tem a sua*

única saída na investida do seu próprio movimento de fuga ou de um sistema de indefinida traduzibilidade que constitui a maior desterritorialização. Este tipo de coordenadas teóricas endereçam a autora a enunciados que passam pela assunção de que Sarmento opta por uma “política do desejo extra” tendente a codificá-lo mediante uma espécie de “semiologia” “subtil”, “intelectual”, “não paradigmática”.

Com estes nexos e articulações que são transversais a toda a obra, a autora passa à análise de mais alguns trabalhos fílmicos. São eles: *Um, Dois, Três* (1975), *TV* (1975), *Media* (realizado com Fernando Calhau), *Pernas* (1975). A propósito deste último refere uma espécie de “fenomenologia do olhar”, pautada por uma “obsessão” para com “o corpo feminino” tornada, a partir de meados da década de 70, cada vez “mais invasiva, envolvente e irreprimível”. Neste tópico de indagação Macrí é incisiva, aborda o impulso “voyeurístico” que faz sistema com uma “semiótica do fragmento”, uma “atomização” corporal.

Um dos pontos de chave que estruturam a abordagem de Macrí assenta na ideia, recorrentemente retomada ao longo do texto, de que “como intelectual, o seu processo fílmico envolve o limiar do desejo não consumado”¹⁵⁴.

Outras peças filmicas serão também abordadas, agora datadas da segunda metade do decénio, como *Acordar e Cheio* (1976) e *Costas* (1976); para no ponto seguinte – subordinado ao título “Au bout de souffle” – entrarmos na análise de alguns dos filmes mais notabilizados desta década de 70: *Cópias* (1976), *Faces* (1976) ou *Sombra* (1976), mas também – menos citados pela massa crítica – *Fascínio* (1976) e *Helenica* (1977).

Aqui são sublinhadas as coordenadas de acção de Sarmento pelo universo fílmico experimental: o “duplo” e a “duplicidade metafórica” associada à “troca erótica entre as duas mulheres”, o “insinuante”, o “pecaminoso”, o “extático”, o “extenuante”, o “lento preâmbulo erótico” enquanto “tensão quase *escandalosa*”, o recurso à “duração do tempo real” com o cancelamento das “elipses temporais” ou de “montagem”. Em suma, tópicos e predicados que fazem do seu cinema experimental um “objecto [...] bruto, lírico, sofisticado e indecente, erótico, errático, herege”. A par disso, a constatação da onnipresença de um “mecanismo de desapossamento imaginativo”, que

¹⁵⁴ Refere Macrí que “Sarmento trabalha na regiões do desejo porque nunca se encontra no seu filme a satisfação do mesmo, mas a sua realização, não a frustração, mas a tendência congénita do artista pelo poder enquanto tal, inflamada na mesma economia desejada.”

ênfatiza o “corpo anónimo da mulher”, o seu “fraccionamento”, tendente a “repetir-se ao infinito e infinitesimalmente”.

A ideia-chave do ensaio surge no fim, contida no seguinte parágrafo, justamente no tocante ao “abandono controlado”, ainda que “psicótico”, ante uma dominante “semiótica do corpo” em que

o seu olhar ainda não possui uma âncora decifrável, uma vez que vagueia pelo labirinto obscuro do que é sugerido por um desejo que não pode consumir-se. Descristalizando a opacidade das tendências, o cinema-corpo, o corpo único de Sarmento, está isolado e preservado quase intacto na sua alienação imaginária. Ela vive, convive e revive numa zona de sombra que é a vertigem, frenesim e tremenda tentação.

Após a mostra *A Conversation Piece. John Murphy – Julião Sarmento* (The Museum of Modern Art, Oxford, 1998) – que para além do pequeno texto “A Conversion Piece” (Tarantino 1998, 2-3) da autoria de **Michael Tarantino** que figura no catálogo fez despoletar uma série de artigos¹⁵⁵ –, no ano seguinte, Sarmento vai expôr individualmente no Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Washington, D. C., 1999)¹⁵⁶. O director assistente daquela instituição, **Neal Benezra**, escreve um texto de quatro páginas (Benezra 1999, [1-4]) para a brochura que acompanha uma mostra subordinada ao título *Fundamental Accuracy*. Depois de traçar todo o percurso biográfico e artístico de Julião Sarmento até àquela data, cita Nancy Spector para caracterizar o método *sui generis* de aplicação dos materiais no âmbito das *Pinturas Brancas*.

Um dos enunciados mais importantes a reter deste texto encontra-se no seguinte parágrafo: “Para Sarmento, o branco conota um tipo de austeridade e uma viragem que

¹⁵⁵ **Adrian Searle**, “What’s it All About?” (*The Guardian*, 28-07-1998); **Jane de Burgh**, “The Art of Conversation” (*The Lancet*, 1-08-1998); **Mina Mehta**, “John Murphy, Julião Sarmento: a Conversation Piece” (*Art Monthly*, Set. 1998); **Tony Godfrey**, “John Murphy, Julião Sarmento” (*Untitled*, Outono de 1998).

¹⁵⁶ Algumas críticas publicadas em periódicos acompanham a mostra que o Hirshhorn Museum and Sculpture Garden organiza: **Michael O’Sullivan**, “Sarmento’s Dismembered Messages” (*The Washington Post Weekend*, 19-02-1999); **Carlo Ducci**, “J. Sarmento” (*Vogue Italia*, Mar. 1999); **Barbara A. MacAdam**, “Julião Sarmento” (*Artnews*, Mar. 1999); **Howard Risatti**, “Julião Sarmento” (*Artforum*, Abr. 1999); **Joanna Shaw-Eagle**, “Fundamentally Haunting and Strange” (*The Washington Times/Arts*, 22-05-1999).

o afasta do seu imaginário agressivo e das composições cinemáticas dos anos 1980 em direcção a gestos subtis e a superfícies silenciosas".

Outro aspecto evidenciado pelo autor prende-se com a insistência na caracterização de figuras que apresentam narrativas truncadas, em razão de serem "demasiado fragmentadas na sua imagística", "demasiado indirectas no seu modo de representação" e com "implicações veladas".

Merecedor de nota é ainda a referência ao facto de Sarmiento ter apresentado “várias esculturas na passada década [anos 90]”, facto expresso e reiterado no “diálogo entre esculturas e pinturas” que a respectiva exposição ali punha em acto.

Outros suportes entretanto também entram na bibliografia de Julião Sarmiento. Em matéria de filmologia, constam agora os documentários de **Joaquim Sapinho** (*Julião Sarmiento*, Lisboa, Rosa Filmes, 1993. VHS Pal, cor, som) e de **Renata Sancho** (*Julião Sarmiento. Flashback*, Lisboa, Laboratório de Criação Cinematográfica, 2000. VHS Pal, cor, som, 58'). Destaque para a primeira história de arte digital portuguesa (*Arte Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Ministério da Cultura / IAC, 1998) na qual **Nuno Faria** escreve um texto de enquadramento geral da obra de Sarmiento ("Julião Sarmiento") e faz uma análise aprofundada sobre uma obra particular de Sarmiento: *La Chambre*, de 1979.

Ainda sobre o ano 1999, uma nota final para considerar um artigo de feição retrospectiva, intitulado "Anos 90. A década de noventa: estabilização disruptiva" (que integra a publicação *Panorama Arte Portuguesa do século XX* [coord. Fernando Pernes], Porto, Fundação Serralves / Campo das Letras, 1999), no qual o curador **Miguel von Hafe Pérez** menciona, ainda que de passagem, nomes de artistas que "viram a sua espessura estética sedimentar-se em anos anteriores à presente época (é esse o caso de artistas como Julião Sarmiento, Leonel Moura, Jorge Molder, Rui Sanches, José Pedro Croft, Graça Pereira Coutinho, Gerardo Burmester, Pedro Cabrita Reis, Pedro Proença, ou Rui Chafes" (Pérez 1999, 321).

Este será também o ano em que se realiza uma das mais importantes exposições jamais realizadas sobre a obra de Julião Sarmiento, cumprindo muito eficazmente, após a organizada pelo IVAM (Valência, 1994), uma verdadeira visão de carácter retrospectivo. Subordinada ao título *Flashback*, terá lugar primeiramente no prestigiado

Palacio de Velázquez / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid, 1999)¹⁵⁷, antes de itinerar para Lisboa (CAM/FCG, 2000¹⁵⁸).

O curador da mostra, **James Lingwood**¹⁵⁹, escreve um texto com o título da mesma (Lingwood 1999, 15-19). Nele justifica a aplicação do conceito *Flashback*. Para esse efeito, parte de uma obra homónima que resultou de uma “montagem de imagens”, produzida pelo artista especialmente para a exposição (em parceria com o músico e produtor Arto Lindsay¹⁶⁰), enquanto “espécie de autobiografia fragmentária, destinada a uma espécie de retrospectiva fragmentária”¹⁶¹.

Ao nível curatorial torna-se inteligível uma opção propositiva. Pois nota o curador que “a cronologia é apenas um mapa entre mapas e não o mais importante”. Daí a exposição ser planeada com uma lógica diferente. Esclarece Lingwood que, “ao considerar uma forma (e uma organização espacial) apropriada a este artista singular, com as suas preocupações e obsessões particulares, uma retrospectiva linear e

¹⁵⁷ Para além dos textos que figuram no catálogo, uma quantidade muito considerável de artigos em periódicos sai para cobrir a respectiva mostra: **Jan Avgikos**, "Julião Sarmiento: Flashback" (*Artforum*, Set. de 1999); **Miguel Cereceda**, "Cartografía del deseo" (*ABC Cultural*, 16-10-1999); **R. Sierra**, "La mujer y la selva como obsesiones" (*El Mundo*, 16-10-1999); **Mariano Navarro**, "Sarmiento, esa oscura huella de deseo" (*El Mundo*, 24-10-1999); **Laura Revuelta**, "Laberinto de pasiones" (*ABC*, 29-10-1999); **Fernando Huici**, "Viaje en Torno a Julião Sarmiento" (*El País*, 6-11-1999); **José Ignacio Aguirre**, "Metamorfosis de la obsesión" (*El Mundo*, 10-12-1999); **Alexandre Melo**, "Julião Sarmiento, Palacio de Velázquez/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia" (*Artforum*, Abr. 2000).

¹⁵⁸ Com a mostra *Flashback* trazida de Madrid para Lisboa, o então director do CAMJAP, Jorge Molder, após tecer, no catálogo, um retrato genérico sobre a obra de Julião Sarmiento, esclarece que a mesma dava a ver “com grande clareza” um percurso “entre a produção dos anos setenta – a formulação do universo deste artista –, e as grandes obras dos anos noventa”. Não obstante a exibição de alguns trabalhos de uma fase intermédia, o “maior peso” que a produção inicial e final detêm na referida mostra encontra justificação, nas palavras de Molder, no facto de o CAM/FCG já ter tido “a oportunidade de mostrar em 1993 [...] um forte núcleo de obras de oitenta” (Molder 2000).

¹⁵⁹ James Lingwood é co-director do Artangel e comissário independente em Londres. A partir de 1991, comissaria e produz uma vasta quantidade de projectos artísticos, desde *House* de Rachel Whiteread ao *The Influence Machine* de Tony Oursler, e trabalhos artísticos de cinema e de televisão, tais como o *Cremaster 4* de Matthew Barney, o *Feature Film* de Douglas Gordon e o *Fishtank* de Richard Billingham. É também curador de várias exposições em museus na Europa e na América do Norte. Neste domínio destacam-se as retrospectivas feitas à obra de artistas como Thomas Schutte, Celmins Vija, Julião Sarmiento e Susan Hiller. É membro do conselho consultivo internacional do Museu de Serralves (Porto), da Fondation Cartier (Azay-le-Rideau, França) e do CAPC - Musée d'Art Contemporain (Bordéus, França). As suas múltiplas publicações incluem *The Epic & the Everyday* (South Bank Center, 1994), *Rachel Whitereads House* (Phaidon Press, 1995) e *Juan Muñoz, Monólogos e Diálogos* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1996).

¹⁶⁰ No catálogo da mostra esclarece Adrian Searle que, “é a sua vida, se bem que com o acrescento de uma banda sonora composta por Arto Lindsay, transformada numa espécie de *road movie*” (Adrian Searle 1999, 97).

¹⁶¹ “Não há cronologia, nenhuma narrativa se desenrola, nem há lógica aparante: apenas vislumbres, sugestões, instantâneos. Não podemos reconstituir a vida do artista a partir deles” (Lingwood 1999, 16).

cronológica não me pareceu a mais esclarecedora das construções”. A mostra torna-se, assim, pelo modo como foi concebida e montada, uma alegoria sobre a própria natureza e experiência do *desejo*¹⁶² em razão de pôr em acto uma “experiência circular”¹⁶³.

Por entre a rede de coordenadas que o autor evidencia – de um modo ou de outro já referidas pela fortuna crítica que o precede –, um parágrafo merece citação integral pelo modo feliz como condensa alguns tópicos transversais da obra de Sarmiento, ao mesmo tempo que formaliza uma questão sobejamente axial no que concerne à proposta subjacente às *Pinturas Brancas*, tanto mais porque parece – ainda que indirectamente – refutar liminarmente a acusação (talvez eivada de incompreensão voluntária) que Cerveira Pinto havia, em 1993, endereçado à proposta do *ciclo branco*, no que concerne à dialéctica chã que este alegadamente estabelece entre *forma/fundo*¹⁶⁴. Citando uma referência que, num depoimento, o próprio Sarmiento faz à noção (foucauliana) de “arqueologia do saber”, escreve então o curador que,

O arqueólogo especula que qualquer coisa jaz ali. Camada por camada, secção por secção, o seu trabalho é revelar e recuperar essa qualquer coisa que ali jaz, compondo a partir de uma multiplicidade de fragmentos uma imagem de uma cultura. Também o trabalho de Sarmiento é um processo, menos sistemático mas não menos metódico, de revelação e recuperação – de construção de uma imagem a partir de coisas que jazem abaixo da superfície. Mas estes não são objectos ou artefactos tangíveis. Ele escava o inatingível – os desejos e impulsos primordiais que palpitam sob a superfície da condição contemporânea. Sem dúvida que ali têm estado desde há séculos sob uma forma ou outra, mas foi o nosso século, o século de Freud, Jung, e dos surrealistas, que se esforçou por nomeá-los e dar-lhes forma visual: o princípio de prazer e o complexo de Édipo, as angústias de castração e os impulsos de sedução, o mecanismo psíquico da

¹⁶² “Flashback traça uma esquiua e compulsiva cartografia do desejo – um mapa que é o nosso destino seguir, mas nunca completar” (Lingwood 1999, 19).

¹⁶³ Nas palavras de Lingwood, a exposição “acaba como começa, com fotogramas de um filme em Super-8 das pernas e do torso de uma mulher a andar na rua. A marcha nunca pára, nem a perseguição. Ficamos com uma imagem de uma obsessão que prossegue *ad infinitum*” (Lingwood 1999, 16).

¹⁶⁴ Numa crítica sobre a grande antológica que teve lugar em 1993 no CAM/FCG, argumenta Cerveira Pinto que, mediante um “regresso à composição modernista mais comum”, o artista permite agora “vislumbrar a velha dicotomia forma vs. fundo, e recuperar algum conteúdo ideológico para a forma pictórica” enquanto “receita para curar uma moda pictórica esgotada teoricamente e já sem grande futuro comercial”. Este ataque desdobra-se na consideração de uma “trivialidade desconexa, acentuada pela janela renascentista, cuja persistência é agora insuportável” ou de um “inglorio esforço de metáfora e de profundidade do espaço da representação” (António Cerveira Pinto, “A Cegueira da Pintura”, *Independente*, 21-5-1993).

repetição compulsiva, o regresso do recalcado: Eros e Tânatos, o instinto da morte. Tudo isso e mais ainda – os territórios mentais ainda por cartografar – está integrado na obra de Sarmiento.

Após ter assinado dois textos em 1994 sobre o artista, por ocasião da colectiva *Unbound: Possibilities in Painting* (Hayward Gallery, Londres) da qual foi co-comissário, surge com *Flashback* – "El Observador Observado" (Searle 1999, 91-99) – a oportunidade de **Adrian Searle**¹⁶⁵ escrever também pela primeira vez um ensaio de maior profundidade para o catálogo de uma exposição individual da obra de Julião Sarmiento.

Num discurso feito na primeira pessoa, o crítico inglês exercita projecções, conjecturas de carácter imaginário, em estilo hermenêutico próprio, a fim de ensaiar ligações e, assim, dar sentido à larga panóplia de imagens que figuram na respectiva mostra. Nesse registo, o autor refere-se a “imagens inexplicáveis”, a situações que encenam o que “não é dito, inventando vidas nos espaços entre as coisas, dando nomes aos rostos desaparecidos”.

Um dos tópicos aflorados prende-se com “as permutações imagináveis”, uma estratégia que o leva a afirmar que “todas estas mulheres, estas múltiplas mulheres [...] poderiam ser uma só”. O problema da não explicitação da narrativa e da obliteração do contexto vem igualmente à superfície quando o autor nota que,

O regresso compulsivo e insistente a certos tipos de imagens, bem como a certas fracções e elisões no interior de e entre os seus grupos compostos de imagens, é precisamente aquilo que provoca a história, e tal que não é facultada pelas imagens em si. Uma exposição de obras de Sarmiento é sempre uma colecção de silêncios.

¹⁶⁵ Adrian Searle (n. 1951) é o principal crítico de arte do jornal *The Guardian*, em Inglaterra, no qual escreve desde 1996. Antes de ingressar no *The Guardian* escreveu para o *The Independent*, para a *Time Out* e colaborou regularmente com a revista *Artscribe* (1976-1992). Actualmente também escreve na revista de arte *Frieze*. Teve uma carreira de pintor que interrompe para trabalhar como curador de arte contemporânea ao mesmo tempo que escreve ficção. Entre as mostras que comissariou, destaca-se a *Unbound: Possibilities in Painting*, uma importante exposição internacional que teve lugar na Hayward Gallery, Londres, em 1994. Em 2003, co-comissaria a retrospectiva *Pepe Espaliu* no Museu Reina Sofia, Madrid, e foi responsável pela curadoria de *Glad That Things Don't Talk* (Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2003). Leccionou no Central St Martins College of Art (1981-1994), no Chelsea College of Art (1991-6) e no Goldsmiths College (1994-6).

O título do texto – "El Observador Observado" / "The Watcher Watched" – encontra-se explanado numa frase que condensa uma das ideias que lhe serviram de mote: “Dou então por mim a observar o desvio dos meus pensamentos em direcção a um enredo inteiramente gizado por mim”.

Entretanto, encontramos reverberações vindas das considerações de Tereza Macri, publicadas um ano antes a respeito do cinema experimental de Julião Sarmiento, particularmente no que concerne à ausência de clímax ou de resolução, seja ele/ela de carácter sexual ou narrativo.

O que falta – falta sempre – é uma resolução, um clímax, um desenlace. Em vez disso acompanhamos, e continuamos a acompanhar, e depois acompanhamos mais um pouco. Até que o aborrecimento, ou o cansaço, se instale, ou até que sejamos avassalados por outra coisa qualquer, que nos detém.

É importante assinalar o facto do autor preconizar uma ressalva no tocante à recorrente catalogação apressada feita sobre a obra de Sarmiento com base nos formulários apensos às tendências neo-expressionistas. Searle contribui, desse modo, para refutar as acusações de ausência de vitalismo sexual, que uma certa crítica havia lançado a meio da década (matéria que será alvo de análise pormenorizada nos capítulos que se seguem).

A obra de Sarmiento não trata de emoções, mas sim de acções. Não há sorrisos, nem esgares, nem lágrimas, nada da exagerada e totalmente embaraçosa acção teatral que é a expressão. Em vez disso, há uma tensão sexual magnificamente subtil, um retesamento à superfície das coisas e entre as coisas.

Depois de aflorar de raspão a tópico da “submissão à violência e à subjugação”, o autor irá deter-se no estatuto *sui generis* conferido ao desenho no quadro da obra do artista.

O desenho está no centro da obra de Sarmiento. As suas figuras e objectos são desenhados, não pintados.

[...] Há qualquer coisa de medicina legal no seu desenho, bem como naquilo que disseca. Revela as ambiguidades e os equívocos das situações, a ambivalência da carnalidade.

Na sequência destes considerandos também o branco será objecto de indagação, atendendo às suas implicações perceptivas, assim como às associações simbólicas de que é igualmente portador.

O seu regresso à pintura, no início dos anos oitenta, foi marcado por uma desconfiança em relação ao jogo do pintor. As chamadas 'Pinturas Brancas' de Sarmiento são exibidas sobre paredes brancas. O pintor compara o branco da tela pintada ao branco da parede e à pele. É um branco impuro, semi-reflector, aqui e ali translúcido, um branco sujo. Bocados de pigmento puro e zonas onde a pincelada falhou dão-lhe uma textura algo irregular. Por vezes aparece nele o traçado de um edifício, qual grafito deixado por um arquitecto, ou alguns objectos e pormenores simples dizem-nos que estamos num quarto branco, algures (Searle 1999, 96).

A última ideia que nos merece destaque é o questionamento que Adrian Searle faz sobre o papel e o lugar do autor Julião Sarmiento ante a sua própria obra.

é-nos perguntado [...] de que lado da obra ele se encontra: será ele a mão que levanta a saia com a ponta da faca, será ele a presença masculina ausente em todas essas Pinturas Brancas, ou será ele, como nós, uma espécie de espectador de eventos que se vão desenrolando e que, de certo modo, são auto-reprodutores e mutantes? Eventos que geram as suas próprias permutações, qualquer que seja a técnica por ele utilizada?

1.4. Anos 2000

Enquanto a dinâmica de reconhecimento à escala global prossegue – por exemplo, com a participação de Sarmiento nas selecções internacionais da Bienal de Veneza, 2001 e da Bienal de São Paulo, 2002 ou, também em 2002, com o início da sua colaboração com a Galeria Lisson, em Londres, uma das galerias mais importantes do Reino Unido –, a confirmação institucional consolida-se. Entre as retrospectivas e antológicas nacionais destacam-se as realizadas na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2000), na Fundação de Serralves, Porto (2002) e no Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa (2002). No estrangeiro, contam-se as exibidas no Van Abbemuseum, Eindhoven (2004), no Museum DhondtDhaenens, Deurle (2005) e no MEIAC, Badajoz (2006).

À entrada do decénio, o filme mais emblemático produzido por Sarmiento na década de 70 (*Faces*, de 1976) irá ser alvo de vários destaques na imprensa inglesa quando, em 2000, foi apresentado em Londres, integrado na mostra colectiva *Lisson Gallery at Covent Garden* (Millenium Lofts, Londres)¹⁶⁶ que incluía alguns dos nomes mais importantes das mais recentes vagas de artistas centrados na utilização do vídeo e na referência ao cinema (Douglas Gordon, Rodney Graham, Tony Oursler, entre outros¹⁶⁷).

A recepção crítica a essa mostra inclui vários textos entre os quais importa destacar "Step into another world" (*The Guardian*, 4-5-2000) de **Adrian Searle** e "Video art takes on Hollywood" (*The Independent*, 30-4-2000) de **Charles Darwent**.

¹⁶⁶ Segundo Adrian Searle, trata-se, com efeito, da "maior e melhor mostra de vídeo-arte que o Reino Unido jamais vira" (*The Independent*, 30-4-2000).

¹⁶⁷ Para além de Julião Sarmiento, mais quinze artistas integram a referida mostra: Pierre Bismuth, Mat Collishaw, Jane and Louise Wilson, Jonathan Monk, Vanessa Beecroft, Paul McCarthy, Douglas Gordon, Tony Oursler, Francis Alÿs, Igor and Svetlana Kopystiansky, Rodney Graham, Marijke van Warmerdam Jules.

Comparativamente às duas décadas anteriores, a presença de **Alexandre Melo** na lista bibliográfica da obra de Sarmiento declina, ainda que este crítico continue a deter considerável relevância tanto nacional – "Um beijo infinito" (*Expresso*/"Actual", 1-2-2003) e "O Nome Que No Peito Escrito Tinhas" que acompanha a colectiva *O Nome Que No Peito Escrito Tinhas* (Galeria de Exposições Temporárias do Mosteiro de Alcobaça, Alcobaça, Portugal, 2005) – como internacionalmente – "Julião Sarmiento, Palacio de Velázquez/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía" (*Artforum*, Abril 2000), "Atom Egoyan/Julião Sarmiento, Museu de Arte Contemporânea de Serralves" (*Artforum*, Maio 2002) e "Vício Branco" (*Iconografias Metropolitanas* [cat. exp.], XXV Bienal de São Paulo, Parque Ibirapuera [Sala Especial], São Paulo, 2002).

Merecedor de destaque é a quarta monografia dedicada à obra de Sarmiento (correspondente à terceira que Alexandre Melo publica), com o título *Julião Sarmiento. Encenações do Desejo* (Lisboa, Caminho, 2005), integrada numa colecção de arte com direcção científica de Bernardo Pinto de Almeida e Armando Alves. Aqui Melo reabilita o ensaio supracitado de 1997, apenas lhe acrescentando algumas actualizações pontuais com a introdução de pequenos enxertos de críticas por ele entretanto publicadas. A esse propósito poderíamos quase falar, novamente, de uma edição ampliada não confessa, em que o principal (para não dizer o único) contributo que acaba em última análise por acrescentar algo ao que foi *dito* e *redito* anteriormente, é a especial relevância que, ecoando Chistoph Vitali (Vitali 1997), o autor atribui ao "existencial" na pesquisa do artista em detrimento do "político" e do "sociológico", que por sua vez revestem, no quadro das conjunturas mais recentes ligadas à temática do corpo, "uma enorme variedade de questões e debates" relacionados com a "sexualidade, o género, a raça e as discriminações a eles associadas" (Melo 2005, 5).

No final do livro, um anexo com três capítulos afigura-se-nos bastante útil para o mapeamento da biografia, da obra e da carreira de Sarmiento (do ponto de vista da recepção crítica e dos patamares de reconhecimento crítico e institucional, assim como em termos de currículo de exposições). Porém, também este anexo é um resumo actualizado de um estudo aqui já recenseado (Melo 1999): "Julião Sarmiento: Uma Carreira de Artista", publicado no volume *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*, Observatório das Actividades Culturais, 1999).

João Pinharanda vai igualmente marcando presença na resenha crítica mais recente da obra de Sarmiento, agora não tanto com a avalanche de textos que produzira nos anos 80 e 90, mas com intervenções mais pontuais, ora em publicações de carácter historiográfico – como *Portugal Contemporâneo* (coord. João Pinharanda e António Costa Pinto, Madrid, Sequitur, 2000) –, ora em artigos de exposições – “Julião Sarmiento: O Desejo e o Tempo” (*Público*, 7-11-2002) – ora em textos de catálogo – como a ocasião em que escreve para a individual *Julião Sarmiento. Queluz* (Palácio Nacional de Queluz, Queluz, 2005), expandindo e ramificando um leque de enunciados já profusamente tecidos nas duas décadas anteriores.

Porém, o artigo “Julião Sarmiento: O Desejo e o Tempo” (*Público*, 7-11-2002) é nessa matéria uma excepção, por marcar, finalmente, uma entrada contudente do olhar de Pinharanda sobre a obra de Sarmiento produzida na sua primeira etapa artística. Enquanto crítica que escreve à exposição *Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2002/2003) o crítico revela-se assaz rigoroso e incisivo no que concerne à determinação das problemáticas e eixos de pesquisa que definiram então a obra do artista, formulando-os com grande acuidade e acribia. Refere-se assim a uma série de aspectos-chave, tanto transversais como eminentemente específicos daquela época: a “afirmação da onnipresença e onisciência da sexualidade”; a convocação da “dimensão-Tempo” enquanto “construção sucessivamente narrativa e analítica”; o deslocamento dos “estatutos dos discursos” afim de “negar as chaves de ligação, de semear pistas multiplicadoras de sentidos” (rompendo assim com os “códigos da narrativa linear”); a predominância da “encenação voyeurista”, a “agregação de citações eruditas e populares em torno da voragem narrativa (temporal) das imagens”.

Ao longo da década de 2000, o trabalho de Julião Sarmiento será proficuamente acompanhado por **Bernardo Pinto de Almeida**, um dos autores mais relevantes do panorama da crítica e da historiografia de arte portuguesa, que pelo distinto arrojo dos seus contributos merece aqui um destaque incontornável.

Logo na abertura da década, em *Duplo constrangimento* (Porto, Edições Radar, 2000), a partir de uma desenvolvida indagação sobre a ontologia da imagem – enquanto

afirmação da sua “verdade fantasmática” fundada na sua “natureza espectral”¹⁶⁸ – Bernardo Pinto de Almeida aborda a intervenção apresentada por Sarmiento no contexto dos *Encontros da Imagem* de Coimbra nesse ano (2000), sublinhando um prolongamento irónico da temática, recorrente na sua obra, de “alusão ao voyeurismo e reforço erótico com o seu espectador.” Uma primeira passagem merece citação integral:

[...] o acontecimento central tematizado nesta (ou através desta) obra consistia precisamente no anunciado desaparecimento da mesma imagem diante de uma simples exposição à luz.

O que desde logo se impunha como exemplar metáfora da cegueira que ameaça todo o voyeur, que não pode deixar de projectar nessa ameaça de desaparecimento da imagem – esconjurando assim os seus fantasmas – um castigo destinado a puni-lo pela ousadia das suas fantasias (Almeida 2000 [2002a], 107).

Porém, a questão que a obra ali impunha requeria também um outro ângulo de questionamento. Torna-se ao mesmo tempo objecto de reflexão sobre o seu carácter de “múltiplo assinado e reduzidamente numerado”, desencadeando assim um conjunto de implicações da máxima pertinência na óptica do estatuto da imagem e do seu entendimento na exacta situação contemporânea. O “duplo constrangimento” nascia assim para Bernardo Pinto de Almeida do seguinte:

Ora este é [...] o dilema de fundo de toda obra de arte no interior do actual processo da sua circulação e da sua legitimação cultural, económica e financeira, em tudo análogo ao das restantes mercadorias.

Empurrado para algo que ocorre entre o excesso da visibilidade e a fetichização dos objectos de arte – pela qual se denega o acto de ver por inscrição perpétua do acontecimento numa lógica cultural de conservação e de reenquadramento – o espectador moderno está condenado a circular numa espécie de errância ansiosa que lhe é suscitada pelo facto de saber que está deveras impossibilitado de intervir no processo de emergência do acontecimento a que a toda a verdadeira obra de arte aspira.

¹⁶⁸ “[...] toda a representação, sendo fixação provisória de algo, é também já a forma anunciada de um desaparecimento” (Almeida, 2000 [2002a], 104).

Enquanto por seu turno o artista sabe que não poderá jamais realizar completamente a sua obra se esta não for capaz de ser inscrita no interior desse bizarro processo comunicacional que se instaura precisamente no momento em que o objecto que produziu desiste de existir como acontecimento para poder finalmente integrar seja a ordem previamente organizada do mercado, seja a ordem da cultura, que se manifesta quando a obra vai enfim para o Museu.

No volume *As imagens e as coisas* (Porto, Campo das Letras, 2002) figura um pequeno texto intitulado “Julião Sarmento” (Almeida 2002a, 37). Aqui Bernardo Pinto de Almeida, a propósito de uma efígie de cera da autoria de Sarmento recentemente exibida, invoca Lacan (e depois Bataille) para aflorar uma das obsessões mais nevrálgicas que vêm desde sempre estruturando o trabalho de Sarmento, a saber: a relação “não dialéctica” entre sofrimento e prazer – esse “território em que prazer e dor se não chegam a coincidir ao menos tornam-se indistinguíveis.”

Ainda no mesmo livro, um outro breve texto, igualmente intitulado “Julião Sarmento” (Almeida 2002a, 111-112), incide sobretudo sobre as séries conhecidas por “pinturas brancas”. Segundo Bernardo Pinto de Almeida, Sarmento havia caminhado em direcção a uma “essencialização” na qual se aprofundam questões várias, que vão desde uma sugestão “à espectacularidade dos corpos” até à “consciência de que antes de ser qualquer coisa a arte é, hoje, trabalho sobre as imagens”, e onde as noções de “duplo” e de “intervalo” articuladas com um “traço da memória” e um sentido de “suspensão” lhe conferem o seu carácter “fantasmático”.

Na edição aumentada da sua *Pintura Portuguesa no Século XX* (Porto, Lello Editores, 1993, 3.^a edição 2002), Bernardo Pinto de Almeida actualiza (ampliando) o espaço anteriormente dedicado a Sarmento. Momento para um resolutivo reconhecimento do autor relativamente ao lugar cimeiro que o artista ocupava, então, na História de Arte Portuguesa.

Um lugar especial deverá merecer a referência à obra de Julião Sarmento, iniciada na década de setenta, precisamente por ter sido este o artista português que se viu mais projectado a nível de um efectivo reconhecimento internacional neste mesmo período e também, em termos de mercado nacional, aquele que motivou maiores entusiastas na sua recepção.

A Julião Sarmiento, duas mostras antológicas realizadas já na década de 90 – Serralves e Gulbenkian – deram enfim no país uma visibilidade de conjunto e um reconhecimento nacional compatível com aquele que já havia conseguido granjear na Europa, ao menos desde a sua primeira participação na Documenta de Kassel em 1982, bisada em 87, mesmo se, até então, na quase indiferença institucional portuguesa (Almeida 2002b [1993], 247).

Na resenha dos periódicos dedicados ao trabalho de Sarmiento podemos encontrar ainda dois importantes ensaios escritos pela pena de Bernardo Pinto de Almeida, contribuindo assim para um reforço da difusão mais actualizada da obra de Sarmiento em Espanha. O primeiro, publicado na revista espanhola *Lapiz* (Mar. 2000), tem o título de "Una dramaturgia blanca". Texto arrojado e inspirador, assaz útil para traçar a trajectória global do artista, indo aos seus pontos essenciais de um modo densamente reflexivo, sobretudo no que diz respeito à passagem da produção de Sarmiento dos anos 80 para a fase das suas "pinturas brancas" surgida em inícios do decénio seguinte, sobre a qual o autor lança novas leituras.

Um dos contributos mais valiosos deste artigo assenta no questionamento de uma filiação, vulgarmente promovida nos anos 80, entre a obra coeva de Sarmiento de então e a corrente internacional da *bad painting*, em razão de, para o historiador de arte, certas "invariáveis temáticas – um discurso visual abertamente votado para o corpo e suas representações, algumas referências ao erotismo, um sentido de economia formal –", lhe conferirem um "percurso bastante individualizado". Para Bernardo Pinto de Almeida a singularidade autoral de Sarmiento – traduzida na sua consagração com duas presenças sucessivas na *Documenta* de Kassel (em 1982 e 87, respectivamente) – fundava-se, então, (1) num "certo sentido de fragmentação da imagem" – que "citava sobretudo o cinema" em "múltiplas imagens, correspondentes a sensações e a percepções simultâneas de múltiplas realidades" –; (2) numa "densidade" e numa "sensualidade típicas de um sentir próprio do sul da Europa (que o afasta do frio formalismo de David Salle¹⁶⁹); e (3) um "erotismo ambíguo, raro na arte portuguesa e enriquecido pela presença fantasmática de uma sinalização própria".

¹⁶⁹

Sobre o papel que a figura que Julião Sarmiento detinha, durante a década de 80, na nova geração de artistas em Portugal (e no estrangeiro) o então curador do Institute of Contemporary Art de Boston, David Joselit, escreve para conceituada revista nova-iorquina *Art in América* *Art in America* (Set.

Seguidamente o autor torna explícita uma “progressiva inclinação para a essencialidade da imagem” através de uma “subtileza do desenho”. Desembocamos por esta via nas “pinturas brancas”. É de reter neste contexto específico um conjunto de caracterizações da máxima pertinência que de modo esquemático importa fazer referência, na medida em que põem em evidência aspectos nevralgicos desta proposta. São eles: a predominância de “desenhos quase diagramáticos, por vezes rasurados de hesitações propositadas”; “as expressividades enigmáticas de gestos contidos, simples, mas visualmente perturbadores na sua simplicidade intensificadora das tensões internas da obra”; uma “progressiva contenção formal” enquanto “processo gradual de conquista de uma essencialidade, de tal modo que cada personagem se converta numa espécie de arquétipo, invariante quase universal de um problema”.

Mas outras questões revelam-se capitais como ponto de chegada. Sobretudo a que aflora uma “presença obsessiva de um corpo” enquanto “corpo fantasmático, sonhado [...] designando já ausência e o sentimento da sua ausência”. Em suma, é o problema do “corpo como frustração”, que, por sua vez, “designa um espaço de funda perturbação, de inquietação permanente”. Desse modo, uma das ideias basilares a reter é a imagem de “uma percepção deceptiva do corpo face ao prazer e à ameaça da morte”.

Em jeito de súmula, Bernardo Pinto de Almeida condensa a sua leitura global sobre a obra de Sarmiento numa das frases que prepara o fecho do texto: “Se fosse necessário reduzir a três grandes núcleos de acção da sua obra, poderiam enunciar-se como correspondendo ao medo, ao desejo e ao sentido do mistério”.

Um segundo artigo assinado por Bernardo Pinto de Almeida nesta década aparece com o significativo título “El Principio del Placer” (*Arte y Parte Revista de Arte*, Dez. 2006-Jan. 2007). Trata-se de mais um ensejo onde o autor traça a trajectória artística de Julião Sarmiento desde o início da sua carreira até ao presente. O texto começa, assim, mais uma vez, por tornar saliente o atraso do reconhecimento nacional conferido à obra do artista português em relação ao que fora primeiramente granjeado

1987) um artigo intitulado “Portugal: the Younger Generation”, em resultado do convite que lhe foi endereçado pela Fundação Calouste Gulbenkian com o intuito de conhecer o panorama artístico português contemporâneo. Este texto torna-se particularmente importante pelo modo como o autor, comentando a produção de Julião Sarmiento desde 1981, se refere a uma pintura marcada por “paixões frequentemente violentas” que “irrompem numa atmosfera romântica, quase uma culpa melancólica” – aspecto peculiar que faz o artista distinguir-se, segundo Joselit, “de modo vincado das pinturas de David Salle, com quem Sarmiento é recorrentemente comparado”.

por ele no estrangeiro, cotejando exposições a si dedicadas em grandes instituições nacionais com níveis de visibilidade já anteriormente atingidos internacionalmente.

Entre uma série de enquadramentos e caracterizações que vão pontuando as várias etapas constituintes da obra, o fio condutor que parece mais premente relevar parte de uma asseveração particular: na abordagem global feita à sua produção da década de 80, Bernardo Pinto de Almeida aporta-se a um “sentido da fragmentação da imagem, característico das metrópoles modernas”. A tónica posta nesta questão, agora tratada com contornos e implicações novos, tem pelo menos dois desdobramentos essenciais. Primeiro, o autor nota que na produção daquela época se intensifica a presença de “dispositivos panópticos que anunciam já a chegada da globalização pelas expressões artísticas mais vivas das grandes metrópoles mundiais, com a sua multiplicação de imagens, às vezes contraditórias”. Depois, constata Bernardo Pinto de Almeida que, na mesma década de 80, na obra de Sarmiento paira já a sombra “do clima multicultural das grandes metrópoles”, correlacionado com um “interesse cada vez mais pronunciado pelo processo cultural que ia produzindo-se a que designamos pós-modernidade, aquilo que Jan Baudrillard chamou, com acerto, a transfiguração da banalidade. Isto é, a transformação gradual em imagens de todos os símbolos da cultura”. Estes enunciados levam o historiador de arte a concluir que a obra de Sarmiento “é pioneira na compreensão simultânea do que se estava a produzir nas correntes mais vanguardistas daqueles anos, que vão de Sherrie Levine a Robert Longo, distanciando-se assim dos adeptos mais exaltados da *bad painting*, sobretudo de David Salle”.

Depois de abordar ainda uma multitude de aspectos e problemas postos em acto nos anos 90 – como a “ambivalência” entre a instalação e a escultura (que dificulta a habitual categorização em termos de *media* usados), o re-interesse pela fotografia como campo por excelência de “conceptualização da imagem” ou ainda o vislumbramento de uma imagem do corpo onde se “exorciza qualquer consideração ideológica que não seja a de uma multiplicação até ao infinito de uma afirmação do mero princípio do prazer” (referida a propósito de uma série de trabalhos em torno de Sade destinados a ilustrar uma edição alemã) –, Bernardo Pinto de Almeida fecha o artigo com uma notação referente a uma “espécie de topologia delirante”. Neste ponto, fruto de uma aguda sofisticação que o trabalho de Sarmiento cada vez mais evidencia, vem à superfície uma

vontade de “sinalizar espaços, ampliando o campo auto-perceptivo da sua própria consciência do corpo”. Aspecto que leva o historiador de arte português – partindo de um texto então recentemente publicado por James Westcott (Westcott 2006) sobre a obra do artista – a falar de uma “certa inclinação pela arquitectura”.

Para além de uma série de nomes que já haviam entroncado na fortuna crítica da obra de Sarmiento em décadas anteriores – como **José Luís Porfírio**, agora com um artigo sobre a retrospectiva *Flashback* exibida no CAM/FCG (Lisboa, 2000), intitulado "Circularidade sem fim" (*Expresso*/"A Revista", 4-03-2000), e **João Miguel Fernandes Jorge**, que aborda o trabalho de Sarmiento no seu livro *Sombras* (Lisboa, Relógio d'Água, 2001) –, alguns curtos artigos informativos de críticos vindos das décadas anteriores são de assinalar, como **Óscar Faria**, "Estratégias de sedução entre Julião Sarmiento e Atom Egoyan" (*Expresso*, 25-1-2002), **Alexandre Pomar**, "Julião Sarmiento e Atom Egoyan" (*Expresso*, 16-2-2002), **Luísa Soares de Oliveira**¹⁷⁰, mediante a crítica "À deriva no mundo que nos rodeia" (*Público*/"Mil Folhas", 20-3-2004) feita sobre a exposição *Drift - John Baldessari, Julião Sarmiento, Lawrence Weiner* (Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal, 2004), **Isabel Carlos**, ao remeter para a obra do artista no livro *Glamour. Arte Seduzida e Sedutora* (Colecção de Arte Contemporânea Público Serralves, Público e Fundação de Serralves, Porto, 2004), e **Rocha de Sousa**, com um artigo intitulado "Julião Sarmiento, os passos contados", (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11-Maio-2005), escrito a propósito da exposição *Queluz* (Palácio Nacional de Queluz, Queluz, 2005).

Outros nomes surgem igualmente pela primeira vez. Registe-se o artigo "Julião Sarmiento – Um contador de bocados de histórias" que a artista e crítica **Ruth Rosengarten**¹⁷¹ escreve para a *Visão* (23-3-2000), assim como a sua entrevista feita a Sarmiento ("Pelo labirinto da pintura") publicada na revista *City* (Mar. 2000) e o seu texto escrito em parceria com o curador brasileiro Paulo Reis, "Tantas léguas, tanto mar, e outras considerações: uma conversa perlongada", que figura no catálogo da

¹⁷⁰ Luísa Soares de Oliveira é ainda autora da notícia "Julião Sarmiento e Juan Munõz" (*Público*, 7-1-1994) e de uma entrevista com Julião Sarmiento, conduzida em parceria com Vanessa Rato, intitulada "Nunca quis ser 'Cowboy'" (*Público*, 25-2-2000).

¹⁷¹ Ruth Rosengarten é uma artista de formação sul-africana e inglesa, detentora de alguma visibilidade nos anos 80 em Portugal (cf. Pinharanda 1995, 626).

exposição colectiva *Um Oceano Inteiro para Nadar / Spanning Na Entire Ocean* (Culturgest, Lisboa, 2000).

Dos novos, referência de peso do campo mais estrito do comissariado, é **Miguel Wandschneider**¹⁷², que, depois do levantamento bibliográfico exaustivo que apresenta no catálogo da mostra *Flashback*, pretende revalorizar o trabalho filmico e videográfico de Julião Sarmento, entretanto esquecido em favor da exacerbação do pictórico que o eclipsara nas décadas de 80 e 90. Com o texto "Julião Sarmento" (Wandschneider 2000, s. n.º/p.) que figura no desdobrável da mostra *SlowMotion. Julião Sarmento* (Caldas da Rainha: Art Attack + Estgad, Galeria e Auditório da ESTGAD, 2000), o actual assessor da Culturgest, analisa em detalhe a quase totalidade da obra fílmica de Sarmento (actualmente existente) produzida durante a década de 70 (referência bibliográfica cujos conteúdos críticos merecerão uma análise mais cuidada no corpo da segunda parte da dissertação).

Maria Teresa Cruz¹⁷³, um dos autores portugueses mais brilhantes e prolíferos da área do pensamento contemporâneo sobre Imagem tratada do ponto de vista da Estética e da Teoria de Arte, escreve aquele que será provavelmente o mais arrojado e estimulante texto de toda a década de 2000 sobre a obra de Sarmento.

“Notas sobre ‘Charm’ de Julião Sarmento” (*Interact. Revista On Line de Arte Cultura e Tecnologia*, n.º 4, 2001) é constituído por quatro pontos de análise – *a imagem e o corpo, simulacro, analítica do desejo e ligação e fixação* – que se reenviam rizomaticamente uns para os outros, não obstante integrando igualmente um *link* que

¹⁷² Miguel Wandschneider nasceu em Lisboa, em 1969. De 1997 até 2004, desenvolveu actividade como curador independente, destacando os seguintes projectos dentro dessa actividade: *Ernesto de Sousa: Revolution My Body* (CAMJAP/FCG, Lisboa, 1998); *A Indisciplina do Desenho* (Fundação Cupertino de Miranda, Famalicão; Museu de José Malhoa, Caldas da Rainha; Museu de Aveiro, 1999-2000); *SlowMotion* (ESTGAD, Caldas da Rainha, 2000-2003, e CAMJAP/FCG, 2002) - um projecto de duração de três anos, que pesquisou o trabalho de filmes e vídeos de artistas portugueses desde 1960, que inclui exposições individuais de trinta e um artistas; *Ângelo de Sousa: Sem Prata* (Museu de Serralves, Porto, 2001); *Luís Noronha da Costa Revisitado – 1965-1983* (Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2003). Desde Dezembro de 2005, desempenha as funções de programador e curador de arte contemporânea na Culturgest.

¹⁷³ Maria Tereza Cruz é doutorada em Ciências da Comunicação, é professora no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa, leccionando nos domínios da Teoria da Imagem, da Estética dos Media e da Teoria da Arte. É também investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens e directora da Linha de Investigação em Comunicação e Artes. Entre 2001 e 2006 fundou e dirigiu a revista digital *Interact – Revista On Line de Arte Cultura e Tecnologia* (www.interact.com.pt). Tem publicado diversos ensaios nas áreas da cultura e da arte contemporâneas e é co-autora do livro *Crítica das Ligações na Era da Técnica* (Tropismos, 2002)

reencaminha para um texto publicado *on-line* no número anterior da mesma revista (Bernardo Pinto de Almeida, “Experiência do lugar”, *Interact* #3, 2001).

"*Charm*" (instalação vídeo interactiva, apresentada em *A Experiência do Lugar*, Porto 2001) não é só pretexto para a autora dissertar com grande propriedade e sentido de actualidade sobre problemas e questões (gerais) na qual ela é resolutamente uma especialista de referência, como ainda é iluminado com uma luz diferente, deveras interessante e de contornos absolutamente inéditos relativamente à restante fortuna crítica precedente.

O “encontro entre a imagem e o corpo” como “encontro fundamental da cultura moderna”¹⁷⁴ é o *mote* central, logo formalizado no primeiro parágrafo à guisa de colocação genérica do problema.

Não é estranho, pois, que os próprios corpos vivam cada vez mais imaginariamente a sua história, a sua identidade e as suas relações, como se fossem eles mesmos animados por essa vida imaginária das imagens do corpo. A imagem, outrora pensada como alma roubada aos corpos, retorna agora a esses corpos como catálogo de figuras, inspirando as suas formas de aparência e de expressão, os seus movimentos, as suas inclinações e afecções. Estas imagens, que os primeiros modernos começaram por pensar como desdobramentos insólitos, como fantasmas que vagueavam estranhamente desconstruídos dos corpos, parecem ter reencontrado, assim, uma via de retorno a eles, participando intimamente da sua vida e dos seus sonhos.

Desta passagem vislumbra-se não tanto um expediente de recorte poético, mas antes todo um argumentário crítico e teórico que sustenta (e justifica) a pesquisa de Sarmento em torno daquilo que, numa palavra, podemos nomear como sendo o fundo

¹⁷⁴ Tereza Cruz desenvolve e explicita melhor este argumento mais adiante, ao referir que, “a imagem ganhou, a partir da fotografia, uma intimidade quase absoluta com o corpo. A captura a que os corpos estão votados, depois dela, parece não conhecer limites: toda a superfície, mas também as entranhas, todas as partes e todo o sexo, todas as poses, todos os gestos, e até os fluidos e o sangue. O corpo é certamente um dos objectos mais intensamente escrutinados pela imagem moderna. A ‘*mise à nu*’ do corpo pela imagem poderá também dizer-se ‘*par ses célibataires même*’, expoliados, de algum modo, desse corpo que julgavam próprio e que representava um lugar de absoluta individualidade, intimidade e abrigo. A despossessão do corpo pela imagem e o retorno ao corpo desta imagem a ele arrancada, para de novo o animar, estimular e fazê-lo mover-se, compõe o essencial da *kinesis* ou do cinematismo moderno, que é pois bem mais do que o mero cinema, como suspeitou Deleuze. Esta *kinesis* permanece, como dizia Aristóteles, a ‘actualização de uma potencialidade’ (não se sabe bem se exterior se interior aos corpos) que já recebeu o nome de *psique*. Este corpo infinitamente despossuído e possuído pela imagem, compõe um ciclo maior da vida moderna, que experimentamos quotidianamente, em serões simultaneamente vampíricos e alimentícios, quando, por exemplo, ligamos a televisão”.

fantasmático que orbita (ou define mesmo) as imagens agenciadoras do desejo – componente que decisivamente orientara (e continuaria a orientar) tanta a prática do artista pelo menos desde as figuras femininas continuamente diferidas das *Pinturas Brancas*, e tecnicamente consubstanciada num holograma apresentado na Bienal de Veneza em 1997 (*Untitled*), como alguns dos discursos críticos e opções curatoriais mais importantes a si dedicadas na década de 2000 (pensamos nas mostras *Echo* e *Ghotos*, ambas de 2004, e particularmente no significativo texto que David Barro escreve para esta última, que será, a seu tempo, também aqui objecto de uma análise detalhada).

Fazendo sobressair a “intimidade entre o corpo e a imagem” como “dado curiosamente comum à cultura dos media ou à cultura de massas e às mais vanguardistas e críticas manifestações da arte moderna e contemporânea”, Teresa Cruz assevera que, em ambas, “corpo e imagem traficam entre si figuras e forças”. Neste ponto a autora reporta-se ao aqui já recenseado livro *Cinematic machine del desiderio* (1998)¹⁷⁵ de Teresa Macrì, sobre qual considera que,

nos muitos exemplos que reúne cabe uma referência extensa e justa à obra de Julião Sarmiento, onde a imagem do corpo está continuamente presente, segundo uma lógica que já pouco tem a ver com a representação ou mesmo com as suas perturbações, mas antes com as forças que a atravessam. Como diz Teresa Macrì ‘um cinema sensual (...) táctil e pulsional que mete em jogo todos os dispositivos que circunscrevem a sedução’.

Compreendemos então, pelo crivo teoricamente enformado de Tereza Cruz, porque a obra fílmica, “cinematográfica” ou, se quisermos, *cinemática*, de Julião Sarmiento se converte subitamente num alvo de interesse tão decisivo na óptica do pensamento contemporâneo. Pois, continuando a seguir a autora,

Na sua grande maioria, a obra de Julião Sarmiento apresenta-nos imagens de mulheres, extraídas dos seus corpos por um olhar que não é neutro, que captura e persegue, que detalha e toma posse. O cinematismo da sua obra vive pois, não apenas do movimento das imagens (presente nos seus filmes) mas, sobretudo, dos movimentos do desejo, isto é, dos movimentos subterrâneos de possessão e despossessão entre corpos e imagens.

¹⁷⁵ Sublinhando aquela que será uma das teses fundamentais do livro citado, nota Tereza Cruz que Macrì “mostra o quanto o cinema de artista (nos seus termos ‘o cinematismo de artista’) é um ‘cinema-corpo’, que investe sobretudo no corpo, como ‘totalidade atractiva e produção de intensidade’”.

Na sua pintura e nas suas fotografias estes corpos encontram-se aliás numa espécie de suspensão tensa de um movimento externo ou interno que apenas se adivinha. E contudo o cinema impregna toda a sua obra, como várias vezes tem afirmado o próprio autor. O 'cinema' de Julião Sarmento reflecte antes de mais a cinética que a experiência moderna dissemina por todo o lado, com a perseguição que se fazem mutuamente os corpos e as imagens, e que os media quase automatizaram já. [...] A imagem da mulher em Julião Sarmento é uma "dona mobile", não tanto por ser posta em filme, mas por participar dos subterrâneos movimentos da sedução.

Mais incisivamente centrada na situação experienciada em *Charm*, Tereza Cruz regressa ao problema inicial do (re)encontro moderno entre corpo e imagem, mediante um novo desenvolvimento do mesmo, tecido agora sob o signo de uma *analítica do desejo* intimamente articulada com a problemática do *simulacro* (assim antecipando em muito algumas das reflexões que David Barro ensaiará três anos mais tarde).

A importância da ligação entre as imagens e o corpo, está possivelmente em correspondência com um outro encontro fundamental na vida moderna: o encontro entre a imagem e o desejo. A suspeita de que não há desejo sem fantasma, inspirou não apenas uma dada visão da vida psíquica, mas também da cultura e da economia, em geral, mostrando que tudo depende, como dizia Klossovski (1970) da 'fabricação eficaz do simulacro'. Tanto o 'aparato psíquico' (como dizia Freud) quanto os mecanismos económicos e sociais da produção e do consumo industriais participariam de um mesmo dispositivo, onde os afectos e os impulsos, a voluptuosidade e o prazer entrariam como variáveis determinantes na fixação do valor e das trocas, mediante essa fabricação eficiente de um simulacro.

Em jeito de atalho, saltando as remissões que a autora faz a autores como Deleuze, Guattari ou Foucault, um ponto de chegada parece urgente reter, em razão de tornar inteligível com uma clarividência e profundidade notáveis, talvez a mola mais fundamental que move, na sua consistência temática, o campo de pesquisa de Sarmento enquanto “espécie de persistente analítica do desejo”.

Mais do que votada aos prazeres a cultura moderna parece assim lançada na fantasmagoria do desejo, na "produção da sugestão", como dizia Klossovski (1970) ou

na "promessa" de um prazer que simultaneamente reprime, como notava já Adorno a respeito da "indústria da cultura" (1947). A troca, nesta economia erotizada (dos prazeres prometidos) resume-se à comunicação generalizada dos simulacros e, o valor, à quantidade de força pulsional que estes simulacros permitem investir e retraduzir em factor económico. Este investimento da força pulsional não representa contudo um valor de uso (ou um prazer), mas apenas a matéria do fantasma.

Para Teresa Cruz, *Charm* lança assim “diversas questões interessantes sobre uma economia erótica contemporânea” ao parecer – nos seus termos – “aludir à retradução da relação erótica pelo dispositivo da comunicação, à sua economia da ‘sugestão’, ao assédio constitutivo das máquinas afeccionais modernas”.

É nessa sequência que a autora chega a um conjunto de considerandos, que aqui importa ainda citar.

Lacan, afirmava, provocatoriamente, que não existe tal coisa como uma ‘relação sexual’ (o que parece tornar a presença e o género algo irrelevantes), como não existe também possivelmente uma relação erótica, o que denuncia, antes de mais a insuficiência, senão mesmo a inadequação da noção de ‘relação’ para dizer a ligação que ocorre mediante a actividade fantasmática do desejo e os seus movimentos de atracção. O dispositivo erótico, à qual as máquinas comunicacionais dão uma nova consistência tecnológica, parece necessitar, menos ainda, de distinguir entre corpos e imagens, entre presença e ausência e entre real e imaginário. No conjunto, essas máquinas promovem a circulação e a transitividade do desejo, impulsionando constantemente a nossa ligação a esse trânsito infindável dos simulacros.

Entretanto, o crítico e curador espanhol **David Barro**¹⁷⁶ revela-se uma das mais profícuas e teoricamente arrojadas penas que a respeito da obra mais recente de Julião

¹⁷⁶

David Barro nasceu em Ferrol, Espanha, em 1974. Editor da *Dardo* e co-director da revista de arte contemporânea *Dardo magazine*. Curador de exposições e crítico de arte em *El Cultural (El Mundo)* e em *masdearte.com*. Assessor da Fundación Pedro Barrié de la Maza. Membro do conselho editorial da *Grial* (Editorial Galaxia) e da revista de arquitectura *Obradoiro* (COAG). Foi director artístico da feira de arte Vigo Espacio Atlántico (2010), professor de arte e cultura visual na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2000-2006), crítico da revista *Lápiz*, director e fundador da revista *[W]art* (2003-2005), editor da revista *Arte y parte* (1998-1999), director e fundador da revista cultural *InteresArte* e é ex-director artístico e um dos fundadores de *A Chokolataría* (Santiago de Compostela). Como curador fez um total de trinta e duas amostras individuais (Julian Opie, Sandra Cinto, Caio Reisewitz, João Pedro Vale, João Tabarra, José Bechara, Rubén Ramos Balsa, Baltazar Torres, Vicente Blanco...) e vinte e oito

Sarmiento escrevem ao longo dos anos 2000, particularmente no tocando à imagem em movimento que o artista tem vindo a explorar desde que a retomou em 1996¹⁷⁷.

Neste contexto, a primeira referência a assinalar é o artigo intitulado "Videocreación en Portugal... un nuevo academismo?", publicado na *Lapiz* (Jul. 2003). Neste texto pautado por um visão global sobre o vídeo produzido por criadores portugueses, de entre a série de artistas citados que "em finais dos anos setenta, [...] se afirmam como capazes de se dirigir a um contexto internacional", Barro menciona à cabeça dois nomes, Ângelo de Sousa e, logo a seguir, Julião Sarmiento. Facto que resulta significativo para os propósitos que aqui nos ocupam, na medida em que, do ponto de vista da crítica e da historiografia de arte, "tal como Ângelo de Sousa, Sarmiento viu como durante algum tempo existiu uma intenção redutora das suas obras, evocando mais a sua faceta pictórica".

Mais especificamente dedicado à obra de Sarmiento, depois de ter produzido um artigo intitulado "Ausencia y deseo" (*Lapiz*, Mar. 2002), de registar ainda o pequeno texto que Barro escreve a quatro mãos com a jovem artista e crítica **Catarina Campino** dedicado a uma peça videográfica produzida em 2003, com o título de "Julião Sarmiento, Parasite" (*Bilder der Stille Die Tradition Japões und die westliche Moderne*, Center for Contemporary Art, VideoZone2, Langen Foundation, Neuss, Alemanha).

Seguem-se dois importantes ensaios que merecem uma recensão detalhada.

Para acompanhar a individual *Julião Sarmiento: Ghosts* (CAV / Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2004), Barro escreve um longo ensaio de dez páginas, intitulado "Crer ou não crer? A imagem como experiência impossível nas obras de Julião

colectivas, entre as quais se destacam *A Roll of the Dice* (Galeria Cristina Guerra, Lisboa); *El espejo que huye* (Palacio de Revillagigedo); *Antes de ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy* (MACUF); *En Construcción 1* y *En Construcción 2* (Fundación Pedro Barrié de la Maza); *X Mostra Unión Fenosa* (MACUF); *INJUVE 2008* (Círculo de Bellas Artes); *Parangolé* (Museo Patio Herreriano); *Sin título* (Fundación Pedro Barrié de la Maza); *Del zero al 2005* (Fundación Marcelino Botín); *Sky Shout. La pintura después de la pintura y Sen Xeración* (Auditorio de Galicia); *Otras Alternativas* (MARCO, Vigo); *Videozoom Spagna* (Sala 1, Roma; BizArt Center, Shanghai) e *Seducidos por el accidente* (Fundación Luis Seoane). Em 2004 fui co-comissário da representação espanhola e portuguesa na *Video Zone. The 2nd International Video-Art Bienal*, em Israel. Os seus livros publicados incluem ensaios como *Antes de Ayer y pasado mañana o lo que puede ser pintura hoy*; *Imagens (Pictures) para uma representação contemporânea*; *Sky Shout* (em co-autoria com Álvaro Negro); ou *Voces de Atlántica* (em co-autoria com Carme Vidal), assim como monografias sobre artistas como Richard Long, Jannis Kounellis, Julião Sarmiento, Alex Katz ou Gary Hill. Membro fundador do Instituto de Arte Contemporáneo Español (IAC) e das suas duas primeiras comissões directivas. Foi coordenador editorial de ARCOESPECIAL 05, da catalogação da Colección Fundación ARCO e coordenador do IV Foro Atlántico de Arte Contemporánea (1999).

¹⁷⁷

Nomeadamente com as instalações vídeo *Untitled (BL 1)* e *Untitled (BL 2)*.

Sarmiento"¹⁷⁸ (Barro 2004, 18-48). A premissa nuclear que estrutura o texto condensa-se nesta passagem:

Sarmiento omite uma série de dados e, por vezes, nega de tal maneira a imagem que de imediato nos revela a maior das suas obsessões: flirtar com o impossível, com aquilo que não pode ser visto, com o desejo. Enquanto espectadores vemo-nos relegados a um acumular de intuições, uma vez que Sarmiento se limita a insinuar uma imagem que posteriormente nos será vedada, à qual não conseguimos aceder.

Mediante uma análise relacional com outras obras – *Close* e o ciclo das *Pinturas Brancas* aparecem à cabeça – Barro mostra que este eixo exploratório é um traço não apenas ubíquo, como também profundamente estruturante de toda a obra de Sarmiento.

Este fio de indagação é desenrolado para consubstanciar uma pertinente chegada a respeito do longo ciclo “branco” (anteriormente contestadas por Cerveira Pinto e Carlos Vidal) ao sintetizar ideias já enunciadas pela crítica precedente. Neste domínio específico, afigura-se-nos subitamente uma hipótese. Sarmiento, mediante um gesto de aguda coerência, parece ter encontrado na forma, na técnica, na crua materialidade do suporte, um potente substrato simbólico. No enalço da estratégia deliberada que habita as *Pinturas Brancas*, David Barro propõe um conjunto de correlações que importa aqui seguir.

Poderíamos concluir que nas obras de Sarmiento nunca se vê tudo ao mesmo tempo, pois tudo resulta de uma narração fragmentada que, em muitos casos, se assemelha a uma ilusão. O espectador desenha a sua própria imagem, encarrega-se de completá-la. Tudo isto demonstra que o interesse de Sarmiento nunca é o de concretizar um facto, mas sim o porquê desse facto, o como, o quando e, em suma, tudo o que rodeia esse acontecimento virtual. Afasta-se assim daquilo que é objectivo para valorizar o contexto, a atitude, a experiência. No fundo, é-nos proposta uma espécie de busca em

¹⁷⁸ Texto povoado de referências artísticas (Friedrich, Rodin, Warhol), teóricas (Goethe, Danto, Baudrillard, Derrida, Gombrich, David Hume) e eruditas/literárias (Goethe, Eugénio Trías, Nietzsche, Borges), e que não se esquece de remeter também para alguma massa crítica precedente (Juan Muñoz e Alexandre Melo). Por vezes arrisca longas incursões desviantes (ainda que inspiradoras) no quadro das problemáticas em análise despoletadas pela obra de Sarmiento (referimo-nos à longa referência à leitura derridaniana do Abraão bíblico ou ao extensíssimo trecho do conto *A história segundo Pao Cheng* de Salvador Elizondo).

que readquire força o relativo, o não imperativo ou, por outras palavras, o anti-ditatorial. Talvez esta ambiguidade explique o predomínio da cor branca nas suas últimas pinturas, essa valorização da ausência enquanto multiplicação de possibilidades. Além disso, se na opinião de Goethe a cor negra, representante da obscuridade, deixa o órgão da visão em repouso e a branca, mensageira da luz, o excita, tudo fará muito mais sentido nessa busca do ilimitado delineada por Sarmiento (Barro 2004, 20).

Nessa sequência, e com base nos enunciados românticos do pintor Caspar David Friedrich sobre a ampliação da imaginação através da paisagem coberta de nevoeiro, Barro vai dissertar sobre o “mistério” e o “desejo de resolver o enigma”. Este fio encaminha-o às “imagens proibidas” anteriormente aferidas pelo artista Juan Muñoz sobre a obra de Sarmiento.

Não obstante ser entendido, por Barro, como uma “espécie de resultado da destilação das ideias que caracterizam a trajetória de Sarmiento”, no âmbito mais específico da exposição *Ghosts* este *mistério* recorrentemente explorado pelo artista adquire um valor simbólico novo. Explica David Barro que Sarmiento agora estende-o ao problema da *crença do espectador*.

Em Ghosts, essa imagem que Sarmiento volta a negar-nos existe porque confiamos na sua palavra, embora não possamos apreciá-la. Uma vez mais, importa o sentido da visão, a absorção de tudo o que foi visto, mas neste caso também de tudo o que foi ouvido; uma vez mais, Sarmiento propõe-nos um conflito: crer ou não crer?

O mote do *fantasmático* que *Ghosts* torna patente – lançado no mesmo ano em que Sarmiento o explora com outros contornos afins na mostra *Echo* (indagação retrospectiva de pendor *arqueológico* sobre as ressonâncias mnemónicas das imagens que incessantemente regressam) –, leva Barro a retirar-lhe uma consequência que importa atender a partir do que ele considera ser um *estratégia iconoclasta*.

Na obra Ghosts, de Sarmiento, é o som aquilo que nos dá indícios de que alguma coisa aconteceu ali, dessa acção que se esconde, que se recusa a ser vista.

Assim, somos introduzidos numa espécie de fantasmagoria onde todos os mundos são possíveis e onde se revela quase impossível distinguir entre os simulacros de

acontecimentos e os próprios acontecimentos. Julgo que, de certo modo, a estratégia seguida por Sarmiento é um pouco iconoclasta; muito embora se tenha o hábito de pensar que os iconoclastas desprezam as imagens, acontecia exactamente o oposto e a sua raiva transformada em destruição devia-se precisamente ao facto de estarem conscientes do seu valor. As imagens ocultam um valor de propaganda, ainda que Jean Baudrillard talvez tenha razão quando assinala que 'a arte tornou-se iconoclasta, mas esta postura iconoclasta moderna já não consiste em destruir imagens, como a da história; consiste antes em fabricar imagens e até fabricar uma profusão de imagens nas quais nada há para ver'. Sarmiento evita esta saturação para encontrar o nada, a intimidade ou certa atitude de sensual recolhimento individual enquanto secretismo não decifrado (Barro 2004, 30-36).

E, atando alguns fios que anteriormente desfiou, resulta das palavras do autor uma feliz descrição derradeira de *Ghosts*.

*Sarmiento assume que a construção do mundo está ligada à ideia do ilusório e cria um jogo de hesitações em que o espelhamento é apenas aparência de espelhamento, uma vez que não foi visto por ninguém; apenas a palavra do artista e o eco dos murmúrios da fuga fornecem pistas de uma presença, como a toupeira que se esconde quando nos aproximamos da sua toca. Em *Ghosts*, mais do que o susto do espectador perante uma aparição espectral [...], chega-se a um estado de impotência e desejo, senão mesmo de incredulidade: 'se não vir, não acredito'.*

No que concerne à tónica do “tempo como memória histórica”, depois de considerar que, em *Ghosts*, Sarmiento gera “quase sem crer um exercício de arqueologia” (em razão de uma “fantasmal viagem ao passado” enquanto “presença de 'almas' que representam vidas”), o autor regressa ao ponto de partida, para vincar ainda mais o carácter *fantasmagórico* a florado.

Resta-me concluir que a sua intenção é convidar-nos a ir além da imagem, como faz o poeta através das palavras, flirtando com as fronteiras do impossível, e que sejamos nós a fazer o resto. Julga-se que o poeta descreve coisas quando na verdade o seu objectivo é ajudar-nos a sentir uma vivência, como um Sarmiento que estimula a nossa

imaginação e a expectativa através de um trompe-l'oeil impossível de uma imagem que não é imagem, apenas ilusão, desejo.

O último contributo da autoria de David Barro surge no catálogo na mostra *Julião Sarmento: The Players*, que teve lugar, em 2006, na Galeria Joan Prats, em Barcelona. Trata-se de um texto de quatro páginas com o longo título de “Todo pensamiento emite una jugada de dados. Palabras imposibles para Julião Sarmento” (Barro 2004, 4-7).

Mais uma vez citando alguns autores da fortuna crítica da obra de Sarmento e suportado em vários “pesos-pesados” do pensamento e da teoria crítica contemporânea, com os quais tece um profuso encadeamento de remissões eruditas¹⁷⁹, Barro aflora uma série de questões já apontadas pela crítica que o precede, porém presenteando novas sínteses que nos merecem atenção.

Ressoam – indisfarçadamente – as ideias desenvolvidas no seu anterior ensaio produzido em 2004 para a mostra *Ghosts*, quando o autor aflora um “desejo impossível” que guarda um “sentido de enigma” feito pelo “jogo sadiano de transparências”. De seguida, a obra de Sarmento é perspectivada por Barro como “espaço intermédio, no qual a incompreensão gera desejo”. A tese mais original, nesse contexto, condensa-se numa passagem particular. Barro repega na “condição iconoclasta” que já havia atribuído em 2004 à obra de Sarmento, para lhe conferir agora uma outra *nuance*.

Há uns anos assinalava Michael Tarantino que as imagens de Sarmento não se dirigiam à abstracção, mas a uma espécie de apagamento em que representação e negação não seriam mais do que passos sequenciais de um mesmo processo. Por isso Sarmento nos legou tantas pinturas cegas. Embora essa cegueira seja [sobretudo] mais elipse, tímido parêntesis, impotência de um segredo abraâmico. Como nos personagens de Exótica de Atom Egoyam, nunca gozamos de uma luz frontal capaz de iluminar a totalidade das imagens. É uma pintura intervalo, derivada, interrompida; de narração disseminada.

¹⁷⁹ Dos pensadores, David Barro cita Baudrillard, Blanchot, André Gide, Bataille, Derrida, Bachelard, Klossowski, Kierkegaard, Foucault, Nietzsche, Sade, Paul de Man; e dos criadores, convoca Juan Muñoz, Atom Egoyam, Bertolucci, Francis Bacon, Buñuel, Rauschenberg, Bruce Nauman e Derek Jarman.

Diversos motes de indagação serão ainda assinalados. Enquanto leitor da obra de Sarmento, Barro experiencia um périplo não conclusivo passível de evocar, ao mesmo tempo, a “escrita de Blanchot”, a “disseminação da *écriture* (derridadiana)” ou os “fluxos desterritorializados de Deleuze”; para o autor, focos possíveis que iluminam “uma série de formas perdidas”, de “deslocamentos”, que fazem das telas de Sarmento um “espaço multidimensional” capaz de “desconstruir a ideia”. Estes nexos e articulações resultam filtrados pelo pensamento batailliano sobre o “desejo e a morte”, mas também sobre o “excesso” que decorre de um “desejo niilista”.

Barro ainda sinalizará, de raspão, questões anteriormente abordadas, como a “desconstrução da imagem a modo de experiência aporética do impossível”, que por sua vez desencadeia um “sem fim de interpretações e incertezas”; o “ponto de conflito” que “alimenta o nosso voyeurismo de espectadores”; o “gesto ambivalente entre desenho e pintura” no âmbito de uma “concepção monocromática”; ou o “carácter fragmentado da história impossível de Sarmento”.

Importa atender a um eixo exploratório particular no quadro geral da obra de Sarmento. Barro refere que o artista “valoriza o espaço entre os corpos, a intimidade especulada, como forma de perverso desejo”. Neste âmbito, o autor aporta-se à “pornografia”, enquanto “desejo excedido, onde já não podemos ver mais”. Daqui resulta um elo com a “desmesura proibida”, que é para Bataille a “essência do erotismo”. Por isso, no dizer de Barro, Sarmento repete gestos a fim de “convidar a especulação”.

Numa derivação não confessa, tributária dos contributos lançados por Alexandre Melo sobre a matéria, Barro retoma a imagem pornográfica, para se referir a uma “espécie de apropriação” traduzida em “obras mutiladas” e seus “jogos de corte do enquadramento”; o que produz, em última instância, uma “zona de indecidibilidade [...] quando a figura desaparece num desejo infinito”.

Neste encadeamento de ideias, o curador espanhol recorre ao pensador Blanchot para quem a “fragmentação do real” faz “florescer o poético”. Daqui resulta a assunção da “linguagem como desencontro, como sombra, como penetração do indizível”. Este nexos estabelece uma formidável congruência com o seguinte enunciado: “As obras de Sarmento jogam portanto nos interstícios do sentido, entre a multiplicação e a dissolução; como um filme eterno que jamais acabaremos de montar”.

Neste contributo essencialmente teórico, Barro baseia-se, nos poucos trabalhos de Sarmiento que cita, tão-somente na sua obra videográfica mais recente (*Close, Ghosts, Doppelgänger*) enquanto o longo ciclo das *Pinturas Brancas* é genericamente abordado sem remissões a pinturas concretas. Sobre este último, depois de convocar o “gesto de apagamento” de Rauschenberg e a “rica intertextualidade de Foucault e Blanchot, refere o autor então que, “esse é o sentido da tatuagem na pintura [de Sarmiento], como marca, como memória, como visão retrospectiva e, por sua vez, prospectiva”.

Outro dos marcos incontornáveis da fortuna crítica da obra de Julião Sarmiento é o fundamental ensaio do curador **Pedro Lapa**¹⁸⁰, “O Desejo para onde o Desejo Aponta: os trabalhos de Julião Sarmiento da década de 1970” (Lapa 2002, 4-35), produzido para o catálogo da antológica *Julião Sarmiento. Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2002). Trata-se de uma abordagem de conjunto sobre os trabalhos de Sarmiento dos anos 70, definida pela dedicação exclusiva dada aos novos *media* que tipificam conjunturalmente um *paradigma* específico – o que justifica que o trabalho pictórico, assim como a gravura, a serigrafia e outros meios mecânicos aparentados ficassem de fora. Daí o enfoque conferido à obra do artista assente na fotografia, texto, filme, instalação e som, que são justamente “os *media* que promoveram a expansão do campo artístico”, e que, por sua vez, veiculam os tópicos estruturantes da arte de vanguarda e experimental do referido

¹⁸⁰ Pedro Lapa nasceu em 1960, na cidade de Lisboa. É, desde 1998, director do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, em Lisboa, e, desde 2006, curador da Ellipse Foundation. Tem comissariado inúmeras exposições no domínio da arte moderna e contemporânea das quais se poderiam destacar *Man Ray – Retrospectiva*, Frankfurt, Lisboa (2000), *More Works About Buildings and Food*, Oeiras (2000), *Cinco Pintores da Modernidade Portuguesa 1911- 1965*, Barcelona, S. Paulo (2004), *James Coleman*, Lisboa (2004) ou *Alexandre Estrela*, Lisboa (2006). Em 2001 foi o comissário português, nomeado pelo Ministério da Cultura, para a 49ª Bienal de Veneza, onde produziu e apresentou um novo trabalho de João Penalva. Tem publicado várias monografias e ensaios dos quais se podem destacar entre muitos outros o primeiro catálogo *raisonné* realizado em Portugal, *Joaquim Rodrigo*, Museu do Chiado, Lisboa (1999); “O ecrã estranho”, in *Der Sandmann de Stan Douglas*, Museu do Chiado (2000); *Repetition against the Law*, Milano, Electa, (2001); *Cartografia de algunos conflitos y propuestas*, Vigo, MARCO, (2003); *Cinco Pintores da Modernidade Portuguesa 1911-1965* (Amadeo Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Vieira da Silva, Joaquim Rodrigo, Paula Rego), Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, Museu de Arte Moderna. Foi-lhe atribuído o “Prémio Grémio Literário 2007” pelo ensaio “Columbano Bordalo Pinheiro, uma Arqueologia da Modernidade” e pelo comissariado da exposição *Columbano Bordalo Pinheiro 1874-1900* (Museu do Chiado, Lisboa, Hotel de Ville de Bruxelle, Bruxelas, 2007).

período: *a reconsideração do estatuto do objecto artístico, o carácter experimental(ista) da arte, o alargamento do campo artístico.*

Depois de se revelar incisivo para com o retrato dos condicionalismos *locais* (próprios de um contexto periférico que define os anos 70 portugueses) e na definição abreviada dos mecanismos internos de pesquisa que estruturam propriamente o trabalho de Sarmento, Lapa expõe criticamente a obra de Sarmento, seguindo-lhe o desenvolvimento cronológico, detendo-se particularmente e com grande densidade nas questões teóricas (roça por vezes um certo hermetismo desmedido quando cita Hal Foster, Walter Benjamin, R. Barthes, G. Bataille, G. Deleuze, Slavoj Zizek, C.S. Pierce, Michel Chion e sobretudo J. Lacan) que podemos seguir pelos títulos/pontos que compõem o seu extensíssimo ensaio de trinta e duas páginas: 1. Le temps retrouve; 2. Instantes e Sequências: o Fotograma (1.^a Parte); 3. Da significância da Pele a uma Ausência; 4. A Indexação sobre o Objecto Ausente; 5. Tempo e Repetição, 6. Filmes sem Movimento: o Fotograma (2.^a parte); 7. Literatura; 8. Imagem e Opacidade; 9. A Insistência do Desejo, uma Estratégia - problemas e temáticas sobre os quais nos debruçaremos mais a fundo na segunda parte deste estudo.

Acompanhando Pedro Lapa no catálogo da mostra do Museu do Chiado, **Bartomeu Marí**¹⁸¹ assina um texto de oito páginas intitulado “Julião Sarmento” (Marí 2002, 38-45). Trata-se de um contributo movido essencialmente por uma necessidade urgente de revisão do papel da obra de Sarmento no quadro da arte internacional mais inovadora produzida no espectro temporal contemplado pela mostra. Logo na primeira página é sublinhado o facto de aquela publicação ter podido reunir, desse modo, “pela primeira vez uma série de obras realizadas nos anos setenta por um artista de quem se

¹⁸¹ Bartomeu Marí nasceu em Ibiza (Espanha) em 1966. Estudou filosofia na Universidade de Barcelona. Foi o curador de exposições na Fondation pour l'Architecture, Bruxelas (1989-1993), e, seguidamente, no IVAM-Centro Julio González, Valência (1994-1996). Ocupou o cargo de director do Witte de With, Center for Contemporary Art, Roterdão (1996- 2002). Entre 2002 e 2004, foi o coordenador do Centro Internacional de Cultura Contemporânea em Donostia-San Sebastián (País Basco). Em 2002, faz a co-curadoria com Chia-chi Jason Wang da Bienal de Taipei, que incluiu o trabalho de artistas como Oladele Bamgboye, Thomas Demand e Joan Jonas. Em 2004, assume a co-curadoria com James Lingwood da exposição *Juan Muñoz. La Voz Sola. Esculturas, dibujos y obras para la radio* (La Casa Encendida, Madrid). Em 2005, foi o curador do Pavilhão Espanhol na 51.^a Bienal de Veneza, onde Antonio Muntadas foi o artista convidado. Entre 2004 e 2008 trabalhou como curador-geral no MACBA, Barcelona, de que é hoje director. Marí tem escrito numerosos prefácios e artigos sobre a obra de vários criadores contemporâneos, entres os quais constam os nomes de David Lamelas, Thomas Schütte, Lawrence Weiner, Marcel Broothaers, Rachel Whiteread e Julião Sarmento.

conhece fundamentalmente a sua obra pintada”.¹⁸² Para enquadrar a obra de Sarmiento no seu tempo, o curador espanhol estabelece uma marcação das coordenadas que definem as mutações mais significativas que, nos decénios de 60 e 70 do século XX, atingiram a arte.

Nesse sentido, o autor refere-se à *viragem comportamental* (em prejuízo da “estética” da forma) que deu, por conseguinte, azo a “experiências ousadas, quase [...] *contra natura*”. Esta via outorga que Marí ponha o acento em tópicos como o centramento “em temas «menores»” ou a atenção conferida à “matéria” e à “vida quotidiana” veiculados pela “maturidade conceptual” que a fotografia entretanto alcança. O “documento” adquire aqui um enfoque especial, em razão da sua “capacidade de ocupar o lugar da «própria coisa»”.

Seguidamente, Marí toma como referência a exposição *When Attitudes Become Form*, organizada por Harald Szeeman em 1969, para aflorar de raspão a “extensão das práticas ditas conceptuais” num momento em que a “fotografia e o cinema adquiriram uma posição particular”. Refere-se ainda à releitura dos legados vindos das primeiras vanguardas da primeira metade do século XX, assim como à entrada da arte minimal e da *pop* no espaço europeu. Depois, ocupa-se criticamente dos constrangimentos locais de onde Sarmiento parte, para sublinhar a total independência da sua obra em relação às condições político-culturais instauradas pela ditadura Salazarista.

Na continuidade da pontuação dos eixos que definem um inflamado fluxo de rupturas e transformações, após a convocação da demanda programática afecta à “desmaterialização do objecto artístico”, Marí lança um reconhecimento contundente relativamente ao modo sintonizado como Sarmiento dialoga com todo este movimento desestruturador, ao escrever que “artistas como Julião Sarmiento participam activamente na construção e desenvolvimento de uma nova perspectiva estética baseada fundamentalmente na linguagem cinematográfica e num dos seus componentes essenciais, a narração”.

Este filão permite sinalizar um leque de questões da máxima relevância tratados por Julião Sarmiento na época visada, no qual se incluem a atenção especial conferida ao

¹⁸² O mesmo autor conclui, quase no fim do texto, que “com esta exposição acedemos a uma parte do trabalho concisa no tempo, que tinha permanecido num segundo plano de atenção, pouco conhecida, à excepção daqueles que insistiram, quando estas tiveram lugar, a prestações dispersas pela Europa, esporadicamente exposta, e nunca reproduzida”.

“tempo considerado como matéria fundamental da arte”; o recurso a “momentos extraídos da realidade” a partir das quais é explorado “o documento (de uma acção realizada) e o desejo de narração”; a proeminência da “representação da figura feminina” filtrada pelo “protagonismo do erótico” enquanto dramatização do quotidiano; ou a continuada “estratégia de enumeração, de inventário ou de descrição”, sobretudo quando articulada com a sua “fascinação” pelo “mundo animal”.¹⁸³

No parágrafo seguinte é a vez do curador abordar obras que consubstanciam a gradual aproximação de Julião Sarmiento às linhas coetâneas que exploram “interacções e intercâmbios”. Sobre elas são invocadas as tónicas do *abandono da situação tradicional de autor* e da *cedência da autoria* na “construção de uma obra plural”. Ainda neste quadro, vem a lume os tópicos da “autoria conjunta” e das “associações temporais (às vezes efémeras) de artistas” que, por prolongamento e/ou ramificação, dão sentido pleno, por exemplo, à *Mail Art*, de que Sarmiento foi um dos pioneiros cultores.

Segue-se a referência a obras que lhe servem de pretexto para se dar relevo ao “protagonismo do texto utilizado como *objet trouvé*”. Ocasão também para Mari se deter rapidamente sobre as averiguações feitas pelo artista em torno da “arquitectura” e do “espaço”, enquanto questionamento da esfera do “privado (doméstico)” enquanto “negativo” do domínio “público (urbano)”, salientando a sua ubiquidade no contexto de toda a obra de Sarmiento.

O Tempo volta a estar no centro da atenção de Mari. Neste ponto, o autor refere-se a processos de captação exaustiva de “acções e acontecimentos”, a fim de se “equiparar o tempo de percepção com o tempo da leitura”. Aqui irrompe a abordagem sobre a sua filmografia experimental na qual se materializa o interesse de “solidificação do curso imparável do tempo como teatro sem drama” ou um “exercício de percepção, de teste aos limites da capacidade da retina para identificar movimento”.

Do filme *Sombra* (1976), Marí passa rapidamente para a produção cinematográfica mais recente (a instalação-vídeo), analisando obras como *Sem Título (BL 1)*, 1996, *Charm*, 2001, e *Doppelganger*, 2001. Oportunidade de ouro para sugerir

¹⁸³ Aqui percebemos, por exemplo, que a “forma de desencontro entre mundos que são representados” – apontada pelo autor – releva uma invariável que marca um traço de especificidade autoral enquanto campo de inquirição da relação entre real e realidade(s).

tanto constantes como inflexões novas a partir de uma base comum de problemas e temáticas¹⁸⁴.

Porque imbuído num “momento muito mais favorável para a sua recepção”, em razão dos interesses das mais recentes gerações se assemelharem aos dos artistas de “há mais de trinta anos”, Marí termina apelando a um revisionismo, lapidariamente condensado numa passagem que nos merece citação integral.

Muitos artistas levam a cabo longos processos de elaboração de obras que não chegam a surgir à superfície nas mesmas condições de visibilidade que outras mais adequadas à predisposição das sensibilidades de um dado momento – digamos, ao passar das modas, à evolução e ao fluir das coisas. Esta revisão da história recente, da obra de Julião Sarmento, nos anos setenta, é uma ocasião excepcional para observarmos como os métodos, os interesses ligados à sua posição como artista inovador, assim como os elementos materiais e estéticos que compõem a obra encontram um espaço de reflexo no espelho de uma sensibilidade mais aberta à interrogação e à intelecção.

Importa notar que os anos de 2002 e 2003 corporalizam um momento de assinalável consolidação em termos de validamente crítico sobre o trabalho de Sarmento por parte de personalidades do campo da cultura não especializado em artes plásticas. Na sua bibliografia incluem-se agora os contributos do reputado ensaísta cultural Eduardo Pardo Coelho e da articulista Clara Ferreira Alves, para além do crítico de cinema João Lopes que já antes encontrámos. Do primeiro caso, destaca-se a longa passagem que **Eduardo Pardo Coelho** escreve sobre as *Pinturas Brancas* de Sarmento, no seu diário *Tudo o que não escrevi* (Ed. Asa, 2002, p. 105). **Clara Ferreira Alves**, que já havia entrevistado o artista – “Julião Sarmento: o fundo e a forma” (*Expresso*/"A Revista", 22-7-1989¹⁸⁵) – e, a par de Alexandre Melo, lhe dedicado um texto – de *Julião*

¹⁸⁴ Nesse sentido, sobre as as instalações-vídeo citadas, são referenciadas questões como o das “fatasmagorias eróticas” filtradas por um “exercício de subtracção”; a interactividade da instalação articulada com a narrativa de conteúdo fortemente sexual; e a exploração da “simultaneidade e repetição de mundos, que percebemos através de enlaces espaciais e de acção.

¹⁸⁵ No ponto "Análise da Bibliografia" que integra o estudo "Julião Sarmento: Uma Carreira de Artista", escreve Alexandre Melo o seguinte: "Tópico lateral mas digno de nota, é também significativo o momento em que um artista se torna objecto de atenção jornalística não especializada designadamente através de grandes entrevistas ou reportagens mais ou menos mundanas. Este momento corresponde à aquisição de um grau de popularidade que vai já bastante para além do circuito especializado e que transforma o artista em personalidade pública. Em Sarmento este ponto é marcado nomeadamente por duas entrevistas dadas respectivamente a Maria João Avillez e Clara Ferreira Alves para o jornal

Sarmiento - Justine e Juliette (A Phala, n.º 47, Assírio e Alvim, Lisboa, 1996) – revela-se mais assídua, com uma "Entrevista a Julião Sarmiento" (*Expresso*/"Revista" 20-5-2000) e um pequeno texto de recorte ficcional (simulando uma missiva amorosa escrita por James Joyce) publicado na revista *Prototipo* (Março 2003)¹⁸⁶, intitulado "Bauhaus Blues". Depois de um hiato de mais de vinte anos, **João Lopes** assina uma crítica com o impressionante título de "O desejo é uma coisa política", publicada no *Diário de Notícias* (1-2-2003), a propósito da antológica que o Museu do Chiado exibiu em 2002/2003. Aqui o crítico de cinema tenta uma leitura "política" do desejo, movendo-se na mesma direcção que Alexandre Melo com um artigo que sai precisamente no mesmo dia no *Expresso*/"Actual".

A apresentação conjunta de Julião Sarmiento e Atom Egoyan na edição da Bienal de Veneza de 2002, com a video-instalação *Close* (igualmente exibida no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto), faz despuntar alguns artigos na imprensa¹⁸⁷.

Também em 2002, Julião Sarmiento exhibirá, numa individual na Lisson Gallery (Londres), uma outra instalação vídeo, intitulada *Doppelgander*, que vai gerar um artigo de **Anthony Downey**, "Julião Sarmiento: Doppelgänger" (*Contemporary*, 30-03-2002).

O ano de 2003 assume-se, em particular, como um momento alto em matéria de produção crítica sobre a obra do artista. Com o volume *Julião Sarmiento*, editado por **Louise Neri** (Barcelona: Ed. Polígrafa), não só são republicados (e traduzidos para o inglês e castelhano) um conjunto de três textos da autoria de Juan Muñoz, Alexandre Melo e Delfim Sardo, como ainda consta no seu índice – que se juntam à longa conversa registada entre Neri e o artista –, quatro ensaios inéditos produzidos por reputados nomes da curadoria e crítica de arte internacional (Andrian Searle, Simon Baker, Chrissie Iles e Juan Carlos Marset).

Num inspirado texto de recorte literário, podemos, por exemplo, acompanhar a experiência psicológica, reflexiva – repleta de interrogações e ansiedades intelectuais –,

'Expresso', respectivamente em 10/8/1985 e 22/7/89, e uma outra para a 'Olá - Semanário' em 1994" (Melo 1999 [estudo], 175-176).

¹⁸⁶ Clara Ferreira Alves, "Bauhaus Blues" (*Prototipo*, Mar. 2003).

¹⁸⁷ **Óscar Faria**, "Estratégias de sedução entre Julião Sarmiento e Atom Egoyan" (*Expresso*, 25-01-2002); **Alexandre Melo**, "Atom Egoyan/Julião Sarmiento, Museu de Arte Contemporânea de Serralves" (*Artforum*, Mai. 2002); **Alexandre Pomar**, "Julião Sarmiento e Atom Egoyan" (*Expresso*, 16-02-2002); e **Vanessa Rato**, "João Tabarra (e Julião Sarmiento) na Bienal de São Paulo" (*Público*, 8-03-2002).

do modo como **Andrian Searle** lida com o *topos* do voyeurismo enquanto abordagem criativa de aguda inteligência.

O título – “1947” (Searle 2003, 21-38) – revela de pronto o foco propositivo do texto. Centra-se numa das obras mais notáveis produzidas por Julião Sarmento na década de 70. O autor começa, assim, em jeito de relato confessional, por tornar (auto-)consciente o *olhar masculino*: “subitamente estou ciente da minha masculinidade, da mentalidade do homem, a duplicidade essencial do meu olhar”. Antevendo a obra que seguidamente o ocupará, convoca uma permuta imaginária de papéis conferida pelo incontornável dispositivo que o cinema oferece – a tomada do lugar do amante da mulher que vemos na grande tela: “Não consigo deixar de pensar que o pai segura o seu filho em vez da câmara, fazendo-o encarar a cama, mostrando-lhe de onde ele veio”.

Levados pela cadência fluída de um discurso envolvente, são afloradas questões como a condição do uso de “imagens prosaicas” que parecem “*stills* tirados de um filme nunca realizado” (daí o autor confessar: “Eu sinto o peso de um passado irrecuperável, de algo nunca antes visto movendo o seu volume atrás da câmara”), ou a invocação/articulação do “contexto auto-biográfico” em sentido lato a par da sua condição sugerida enquanto cenas de um “filme inteiramente fictício”. Aqui o crítico reitera a questão do observador continuar “sem saber quem é o observador, quem é o observado”, já formalizada no seu ensaio intitulado “The Watcher Watched”, que em 1999 acompanhou a retrospectiva apresentada no Palacio Velazquez (Madrid).

Searle toca numa tónica até então pouco afluída, que é a da “mulher e dos espaços”, para religá-la ao facto de Sarmento ter sido arquitecto, dado simultaneamente temático e biográfico, posto em relação com elementos arquitectónicos que *aqui e ali* aparecem no seu trabalho, assim como com uma dimensão imanente de *domesticidade*. Esta via endereça o autor a uma densa animália feita de salamandras, escorpiões ou cobras que povoam a sua pintura.

Será através da condição de “cenógrafo” ou de “coreógrafo” imputada a Sarmento, que Searle chega ao problema da “duplicação da mulher” (e seus avatares como efeito de replicação, sobreposição e sobre-identificação) no contexto das *Pinturas Brancas*. “Existe sempre uma mulher, às vezes duas mulheres, mas uma pode muito bem ser a outra, independentemente de quem ela seja. Uma sucessão de mulheres deslizando de uma para a outra”.

No respeitante ao voyeurismo, o autor passará de raspão pela questão da proximidade do observador ante o ecrã de cinema. Sublinha então o carácter elíptico das narrativas sarmentianas, qualificando-as de “diagramas” em razão de porem em acto uma estética do “fragmento”, ou um “simples esboço do contexto”, em que o que é “indicado” nunca é “explicado”. São, no seu atento dizer, “projecções” que se prestam a uma “coreografia da acção humana”, na qual não sabemos “para onde se dirigem, nem de onde vêm”.

Neste momento, o autor entra pelos meandros da “auto-terapia”, da “auto-expição”, o que faz sistema com o facto de Sarmiento lidar com os “mecanismos do olhar”.

Por fim, noções como a de *repetição*, *circularidade* ou o *perpétuo retorno ao mesmo* são iluminadas de modo pertinente e eficaz. Um derradeiro trecho condensa bem a perspectiva que se desdobrou ao longo do texto em torno desta problemática genérica de indagação.

Se o artista continua regressando à mesma coisa, sempre aos mesmos temas, uma e outra vez, põe o observador a fazer o mesmo. É sempre a mesma preocupação em torno de tocar ou não tocar, olhar e ser olhado, ouvir os mesmos sons abafados do outro lado da divisão, sempre indo na mesma caminhada e seguindo a mesma mulher. Sempre retornando, por algum caminho totalmente tortuoso e de uma direcção inteiramente inesperada, ao lugar onde começámos.

Teoricamente mais denso é o ensaio de **Simon Baker**. Fazendo jus ao título “Narrative as Shell in the Work of Julião Sarmiento” (Baker 2003, 39-70), o autor parte da noção de “‘resistência’ à interpretação” – tipificada pela “auto-reflexividade” que pauta o “discurso modernista” – e do *corte* foucauliano no respeitante ao conhecimento, com o propósito de discutir a obra de Julião Sarmiento à luz das noções, inter-relacionadas, de “resistência” e “incisão”.

Defende Baker que “em vez de um simples compromisso com um diálogo explícito e expositivo para com temas como o desejo ou a sedução, [...] o trabalho de Sarmiento constitui uma contínua interrogação sobre os modos pelos quais esse assunto pode ser figurado através da representação”. Alega o autor que, “enquanto forma de resistência”, a obra de Sarmiento “expõe as modalidades da narrativa convencional sem

nunca sucumbir à narrativa em si”. Pois mediante relações causais entre trabalhos anteriores e presentes” ela oferece uma “promessa vazia de resolução”.¹⁸⁸

Do primeiro ponto – intitulado “Resistência” – passa para o segundo, orientado agora pela noção de “Dúvida/Incerteza (*Doubt*)”. Aqui Baker entra na problemática dos suportes artísticos usados por Sarmiento, ocupando-se especialmente das *Pinturas Brancas* para chegar ao primado de que “o *medium* tem que ser uma ferramenta”. Uma das ideias a reter assevera que “as 'pinturas brancas', que parecem absorver, ao invés de suportar, as marcas da mão do artista, oferecem o grande desafio à interpretação através de uma tipologia de *media*”.¹⁸⁹

Após dissertar com informada consciência histórica sobre a natureza da *colagem* e suas vicissitudes críticas e conceptuais, no que concerne especificamente à obra de Sarmiento, reporta-se primeiro a alguns trabalhos fotográficos dos anos 70, para sob essa mesma égide – da colagem –, afiançar que a justaposição de imagens ou diapositivos parece que “nega a lógica subjacente à sua proximidade”.

Já com maior incidência no domínio da produção pictórica que marcou a década de 80, o autor coloca o acento na sua “narrativa inconsequente”. No entanto, assevera ao mesmo tempo que é pela “sofisticação técnica e abundância iconográfica dos trabalhos produzidos em finais dos anos 80 que Sarmiento oferece a mais rigorosa exposição do poder sedutor da colagem enquanto fabricação de sentido”. Deste contexto brota uma referência a um sistema que o autor apelida de “significantes que flutuam livremente (*free-floating signifiers*), que emigram entre trabalhos e atravessam as fronteiras do *medium*”.¹⁹⁰

Com efeito, é esta estratégia de “remoção, em vez de ligação”, que permite organizar o relacionamento entre significante e significado. Mais adiante, o autor atinge o cerne do argumento que estrutura o seu texto, ao sugerir que,

¹⁸⁸ Na sua base está a ideia de “resistir à tentação de sobrepor significado”, de “reconhecer a asserção de Foucault de que o desejo pelo conhecimento é sempre um desejo 'interessado', até 'egoísta’”.

¹⁸⁹ Por esta via, o autor atgumenta que as “‘pinturas brancas' reescrevem as histórias dos seus predecessores”.

¹⁹⁰ Sobre o grau de sofisticação do(s) uso(s) que Sarmiento faz da *colagem* como referência, uma passagem merece citação integral: “Este deslocamento a uma relação directa pode ser chamada de *remoção*: uma organização estrutural do significado no qual uma narrativa rápida é sugerida, ainda que suspensão ou revelada não existente pela própria obra”.

o significado enquanto tal foi estrategicamente evacuado da fonte dos elementos individuais em direcção ao seu destino. É a ideia de narrativa que é evocada por este jogo de associações, a possibilidade de significados seleccionados a partir de obras existentes, [convenções ou diagramas instrutivos que são produzidos] – nunca a narrativa em si.

No terceiro ponto – “Evidence” –, Baker oferece-nos a mais densa e aprofundada leitura sobre o projecto *Doppelgänger* (2002). Começa por aludir a Edgar Allan Poe, a Lacan e a uma pintura de Sarmiento de finais da década de 80, para enunciar que *Doppelgänger* “consiste em pistas de uma narrativa que não existe”, sendo que as “faces recorrentes de mulheres distintas, a sucessão da localização e a variedade familiar de média, oferecem um sentido de significado cumulativo”. Um dos eixos que o sustem encontra-se plasmado no seguinte trecho: “De facto, a disjunção entre parte e todo é articulada pelo paradoxo de que cada obra é ao mesmo tempo parte e todo mas não um fragmento dele, rearticulando a máxima de Lacan: ‘Apenas o que pertence à ordem da verdade pode ser escondido’”.

Ainda sobre *Doppelgänger*, saem considerações que se prendem com o conceito de *duplo*, o que por sua vez se religa à noção/percepção das “diferenças e similaridades enquanto a imagem se altera”. De seguida o autor evoca Buñuel, Lacan e Mathieu, estabelecendo elos, correlatos e afinidades electivas para aflorar tópicos tão caros ao artista como o “processo de edição”, as estratégias e artifícios calculados que alertam o observador para o seu “estatuto enquanto construção ficcional auto-consciente”, e o facto de, em Sarmiento, na figura da obra abordada, a “diferença ter sido produzida através de um processo de reconhecimento”. Em jeito de explanação derradeira, *Doppelgänger* é assim “uma articulação da persistência do desejo pela narrativa em face da sua óbvia irrelevância”.

Para fechar o ensaio, um quarto ponto subordinado à “*Communication*”, onde se conclui que, apesar de imaginarmos “a narrativa como uma espinha dorsal, o suporte central através do qual o significado é estruturado”, no trabalho de Sarmiento podemos pensá-la como “carapaça ou concha que circunda, mas não toca ou se relaciona directamente com o significado”. É como se uma “camada *resistente* através da qual vemos o trabalho de Sarmiento, pousasse sobre a presunção de que a comunicação directa do significado entre o artista e o observador, feita através da obra, fosse

impossível”. Na base deste enunciado, está a afirmação citada do lacaniano Paul Verhaeghe, de que “[Lacan] começa pela suposição de que a comunicação é sempre uma fracasso”; por isso Sarmiento “insiste num diálogo em que o conhecimento não é feito para a compreensão; é feito para o corte”.

O mesmo livro editado por Louise Neri inclui também o incontornável texto da autoria de **Chrissie Iles**¹⁹¹, com o título de “Julião Sarmiento's Secret Cinema” (Iles 2003, 71 – 97).

Depois das abordagens ainda parcelares, sobretudo temporalmente circunscritas às décadas de 1960 e 1970 – levadas a cabo por Seabra, Macrì, Searle, Wandschneider, Lapa e Mari –, a *imagem em movimento* em Julião Sarmiento será agora objecto de uma autónoma visão de conjunto por parte de uma das maiores especialistas mundiais sobre o assunto.

Iles começa por referir que a relação de Sarmiento com o filme – iniciada logo em 1967, quando o artista tinha apenas dezanove anos de idade – “começou num momento crítico da história do cinema quando as severas leis da obscenidade estavam prestes a desmoronar-se”. Um dos primeiros aspectos que ressalta de imediato, é a absoluta actualidade do artista no contexto histórico em que opera: “*Pernas* aparece no mesmo ano [1975] em que clássico texto de Laura Mulvey sobre cinema e políticas sexuais, ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, foi publicado, e durante um período em que o cinema experimental abraçava a abjecção, o erotismo e a transgressão enquanto forças criativas e libertadoras” (Iles 2003, 72).

Um dos aspectos mais prementes aflorados por Iles prende-se com a caracterização de um olhar nostálgico lançado sobre um dispositivo à época em risco de

¹⁹¹ Chrissie Iles (n. 1968) é actualmente curadora do Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Entre 1988 e 1997 foi responsável pelas exposições no Museum of Modern Art Oxford, onde exibiu o trabalho de nomes como Donald Judd, Sol LeWitt, Louise Bourgeois, John Latham e Gary Hill, entre outros. Co-comissária da Bienal de Whitney 2004. Foi a curadora de *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977*, uma grande exposição que consubstancia um inquérito sobre filmes, instalações-vídeo e projecções de slides das décadas de 1960 e 1970, laureada com o prémio para a melhor exposição em Nova Iorque, em 2002, atribuída pela Associação Internacional de Críticos de Arte. É a curadora consultiva da próxima exposição *Summer of Love at Tate Liverpool*. O seu trabalho publicado inclui textos de catálogo sobre a obra de artistas como Dan Flavin, Marina Abramovic, John Latham, Marcel Duchamp ou Bruce Nauman. É professora na Columbia University, membro do Center for Curatorial Studies no Bard College e Examinador Externo no Goldsmith's College. Foi um dos júris do Turner Prize 2003 na Tate, em Londres, e é membro do comité consultivo do New York State Council on the Arts, em Nova Iorque.

obsolescência, em razão da sua iminente superação protagonizada pelos mass-média. A curadora refere-se à problematização que Sarmento faz da “franqueza anónima que marcou a fotografia pornográfica do século XIX”, assim como do processo de fetichização das pernas na constituição de um “corpo erótico objectificado” e do “eclipse da idealização pictórica pela aparente realidade da fotografia” que “desencadeou uma intensa ansiedade social”.

Depois de sinalizar as ressonâncias vindas das interpretações oitocentistas (de índole nitidamente europeia) que tocam o erótico, Iles nota que a “estrutura formal” dos filmes de Sarmento é ainda influenciada pelos “primeiros filmes de Andy Warhol”, particularmente no que concerne à partilhada “impassividade silenciosa do enquadramento fixado”. É nesta esteira que, levada pela mão de Paul Arthur, a curadora nos dá conta do incitamento warholiano pelo reconhecimento de *uma ausência sensorial* quando assumimos a condição de espectadores de cinema. Esta “hiperconsciência da nossa própria corporalidade, como se compensasse o que nos foi negado” (Arthur 1989, 149-150), claramente fermenta na exasperação de Warhol para com a representação cinematográfica do erótico, resulta agudizada por Sarmento em razão do seu programático interesse pelo “contacto físico”.

Continuando a longa abordagem que faz do filme *Faces*, Iles dissertará ainda sobre as implicações históricas e psicanalíticas apenas à *língua*, simultaneamente um órgão “descontrolado, potencialmente pecador”, símbolo da “linguagem” feminina “frequentemente suprimida” e “ferramenta libidinosa” (“associada ao *phallus*”) que faz despoletar a ameaça da “impotência” por efeito da “exclusão do homem em relação a toda a troca erótica feminina”.

Uma série de vídeos e instalações recentes que envolvem a imagem em movimento são também analisados por Iles, como *Untitled BL1 (from Brick Lane)*, 1996, *Untitled*, 1999, *Close*, 2000-2001, ou *Doppelgänger*, 2001. Na relação que ensaia entre *Pernas* (1975) e *Untitled* (1999) a curadora sublinha agora o “acto público de voyeurismo” marcado pela “distância segura” que contrasta com as “imagens em extremo grande plano dos seus primeiros filmes”. Esta questão desdobra-se no fino comentário que endereça a um outro trabalho. Partindo da psicanálise (cita Freud e Lacan), Iles destaca em *Close* uma viva tensão entre a exacerbada proximidade posta

em acto (ao ponto do “observador não poder ver o objecto do desejo”) e a distância requerida como condição do voyeurismo.

Focando a indagação que, perfilando Warhol, Sarmiento desenvolve a respeito do “poder erótico do ecrã de cinema”, um dos traços sublinhados pela curadora que demarcam a sua originalidade assenta na passagem que este opera do “sentido banal” do erótico onde o artista norte-americano ainda está imbuído, para uma “interpretação diferente da fantasia e do pecaminoso, na qual culpa, medo, fascinação e desejo são provocados em igual medida” (Iles 2003, 92).

O texto termina com uma longa análise dedicada ao último filme de Sarmiento, *Doppelgänger*. Aqui merece destaque a leitura que é produzida a partir deste conceito preciso.

Tanto para Freud como para Jung, doppelgänger, ou duplo, representa os aspectos obscuros e reprimidos do eu. Os filmes de Sarmiento operam enquanto expressão deste Outro-sombra, que liberta desejos reprimidos criando um lugar em que as fronteiras entre o imaginário, o real e o simbólico se tornam permutáveis (Iles 2003, 97).

Um dos textos mais inspiradores jamais produzidos sobre a obra de Julião Sarmiento é o que **Juan Carlos Marset**¹⁹² escreve igualmente para a publicação *Julião Sarmiento* (ed. Louise Neri), com o título de “The Gorgon’s Mask” (Marset 2003, 223-227). O autor inicia um ensaio de cinco páginas dissertando genericamente sobre a *sedução* com distinta densidade erudita¹⁹³, tomando primeiramente Baudrillard como referência na teorização que este faz em torno do “simulacro”.

A atenção de Marset centra-se numa instalação interactiva de 2001, intitulada *Charm*, para problematizar com grande elevação e desenvoltura as “regras do jogo” que

¹⁹² Juan Carlos Marset nasceu em Albacete (Espanha), em 1963. Professor de Estética e Teoria da Arte na Universidade de Sevilha, desde 1995. Doutor em Filosofia pela Universidade de Columbia em Nova York, em cuja Casa Hispânica foi professor de espanhol, entre 1987 e 1990. Leccionou em outras universidades dos E.U.A, incluindo a Universidade Estadual de Nova Iorque em Stony Brook e o Sarah Lawrence College. Edita a revista de arte, música e literatura *Sybil* e coordena a programação de música contemporânea do Teatro Central de Sevilha. Prémio Adonais de Poesia em 1989 e autor do livro de poesia *Legend napolitano*. Foi assessor pessoal de María Zambrano no livro *Notas de un método*. Publicou também uma biografia sobre esta pensadora. Desde 2004 foi-lhe delegada a gestão cultural da cidade de Sevilha. Em 2007 é nomeado director geral do Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

¹⁹³ Para além de Baudrillard, o autor cita ainda nomes como Jean Clair, Jean-Pierre Vernant, George Bataille, Marshal MacLuhan, Alexandre Melo, John Berger e Soren Kierkegaard.

a mesma põe em acto no que concerne ao “processo de sedução”. O mito associado à máscara de Górgona (a Medusa) serve-lhe assim de paradigma para suportar uma das ideias que dominam o texto - a ideia de que “o espectador é gradualmente transformado num espectáculo para si próprio, senhor da situação que o governa, livremente submetido ao seu próprio encanto”. Desse modo, o que “simboliza e é simbolizado” na referida instalação é, no dizer de Marset, “sempre a mesma imagem obsessiva: o olho e a sua condição enquanto máscara”¹⁹⁴.

De seguida, o autor descreve as “três fases de sedução” que a obra coloca em jogo. A primeira é a “etapa da *distracção*”, onde, na “qualidade de *intruso*”, o espectador experimenta a situação em que o “olhar é alienado de si próprio, aparentemente dividido, imediatamente surpreendido pela imprevista reacção do objecto observado”. O segundo momento diz respeito ao início do “processo de atracção”, onde o “observador já não pode evitar a frontalidade da máscara da Górgona” face ao “secreto e incompreensível poder da beleza do rosto feminino”. Segue-se o momento em que uma história é especialmente prometida para o espectador, mas contemplando a “possibilidade da sua interrupção”, incentivo que funciona aqui como “uma chantagem”.

Um aspecto que importa considerar é o facto de o autor citar Alexandre Melo, corporalizando assim a rara situação em que um autor português é lido por um estrangeiro: “A história transporta-nos para a esfera imaginária da sedução similar à estética cinematográfica adstrita à linguagem de Sarmiento que Alexandre Melo descreveu enquanto ‘monstro no aquário’”.

A história desenrola-se atingindo diferentes fases entre o observador e o rosto que o ecrã oferece, continuamente ligando o “olho à sua condição de máscara”. Em suma, através de um texto de formidável desenvoltura erudita e teórica o leitor pode então acompanhar os desdobramentos da história narrada, percebendo o modo como a mesma é deliberadamente montada com base numa sofisticada estratégia de sedução. Chegamos a um ponto em que o autor desvela um dos seus mecanismos mais interessantes: “A torção barroca final consiste em fazer coincidir a representação da história com a história representada”, na medida em que,

¹⁹⁴ “Tal como indicado por Jean-Pierre Vernant na sua análise do mito de Górgona, um encontro de olhares é suficiente para produzir o efeito de “máscara”, o rosto afasta-se de si próprio para erguer o seu duplo”.

Ela é a outra mulher, não apenas a Medusa habitando a caixa de vidro do aquário, mas também a Medusa da outra história, e da mesma história vista de outra maneira, e a Medusa da outra cidade, aquela que está abominavelmente fechada no aquário da infinita exterioridade. Elas são todas as outras da mesma máscara multiplicadora da Gorgóna, que narra dentro do aquário-televisor e que actualiza a fascinação sexual internamente objectivada com a sua voz e o seu olhar. Assim, finalmente, é o observador do aquário que se torna na personagem principal de Charm, auto-observado, narrado e traído com e sem a máscara que projecta e é projectada pelo seu olhar. A experiência da sedução é resolvida na solidão do próprio olhar do observador.

Segue-se a individual *Echo*, que teve lugar no Van Abbemuseum, Eindhoven, em 2004. As palavras do director do museu, **Frank Lubbers**, que abrem o catálogo (Lubbers 2004), atestam claramente uma tendência indelével – a crescente revalorização da arte de Sarmiento da década de 70 por parte das mais prestigiadas instituições mundiais, mormente centrada na sua produção cinematográfica, vive a par do continuado interesse pela sua etapa mais recente, isto é, o prolongamento do ciclo das *Pinturas Brancas* concomitante à reentrada do vídeo no seio dos seus interesses.

Em 1996 o Van Abbemuseum exibiu várias pinturas recentes na exposição individual Two Rooms. Nesse mesmo ano duas grandes pinturas foram adquiridas: Metropolis e Being Forced into Something Else, ambas de 1991. Nesta sequência, Sarmiento cedeu ao museu o trabalho fotográfico La Chambre de 1979. Em 2001 foram-nos oferecidos pelo artista oito filmes Super-8 de 1975 e 1976, seguidos pelo vídeo Landscape de 1980. O Van Abbemuseum possui assim uma boa selecção da obra deste artista.

Ao longo dos anos tem havido uma penosa necessidade de uma revisão / retrospectiva (review) sobre o desenvolvimento da obra de Sarmiento num contexto mais alargado, atendendo não só às pinturas, desenhos e impressões, mas também às fotografias, filmes e vídeos, instalações e peças de som.

A curadora da mostra, **Eva Meyer-Hermann**¹⁹⁵, inicia um ensaio – "Echo" (Meyer-Hermann 2004, 9-16) - de sete páginas com uma série de questões correlacionadas que brotam essencialmente de duas em particular - “Como é que a memória se guarda na nossa mente?” e “Como é que imaginamos o desejo?”.

Segue-se uma longa e minuciosa descrição de uma pintura de que não temos acesso. Entre vários aspectos referidos sobre a obra pictórica mais recente de Sarmiento, Meyer-Hermann sublinha a componente de “resido difuso e amorfo”, detendo-se sobretudo nos aspectos formais sobre a técnica e os materiais aplicados. Aqui o aspecto processual é tematizado cotejando as figurações de Sarmiento com “as tatuagens recentemente feitas sobre a pele suave”. A superfície pictórica é assim descrita enquanto “pálido e monótono fundo que se torna numa zona indeterminada com sombras que podem ser restos de primeiros ensaios”. A curadora alemã questiona também o sentido das poses e gestos performados, omitindo a determinação do sexo das figuras em razão de reconhecer nelas um carácter ambíguo, vago, aberto, polissémico.

Seguidamente, Meyer-Hermann avança com um inventário quase exaustivo de questões da máxima pertinência. Mediante um encadeamento de perguntas vai ensaiando, nas entrelinhas, respostas que não são mais do que suposições. A páginas tantas, compreendemos que este texto se trata ele próprio de um “eco” – é justamente esta a hipótese de abordagem da autora, dado que ela e o artista decidiram não mostrar o trabalho descrito/imaginado. Esclarecendo o seu propósito inicial, exorta que o leitor componha mentalmente o “desenho” em questão com base na descrição longamente ensaiada (“Está a acompanhar-me? Isto forma um quadro na sua mente?”). Segue-se de pronto uma interpelação: “E relativamente às partes que não são mostradas?”. Um primeiro ponto de chegada esboça-se na seguinte passagem: “Na mente do observador, as cadeias de significado rapidamente unem os motivos, preenchendo os vazios porque

¹⁹⁵ Eva Meyer-Hermann nasceu em 1962, em Colónia. É jornalista *freelancer* e curadora. Trabalhou como curadora no Krefelder Kunstmuseen Haus Lange & Haus Esters (1992-1995). Directora do Kunsthalle Nürnberg (1995-1998). Fundadora e directora da colecção Sammlung Hauser und Wirth na Lokremise St. Gallen (1999-2001). Em paralelo, exerceu as funções de curador e director da Friedrich Christian Flick Collection, em Zurique. Em 2002 foi nomeada Secretária Municipal do Van Abbe Museum, em Eindhoven, Países Baixos, onde trabalhou até 2006 como curador sénior. Em 2008 integrou o departamento holandês da Association des Critiques d'Art. A mostra *Andy Warhol. Other Voices, Other Rooms* (Stedelijk Museum, Amesterdão, 2007), que comissariou, é laureada com o prémio AICA para melhor exposição de 2006-2007. Entre os artistas por si abordados tanto ao nível curatorial como em inúmeras publicações, contam-se nomes como Carl Andre, Jason Rhoades, Martin Kippenberger, Paul McCarthy, Lucy McKenzie, Allan Kaprow ou Andy Warhol.

são interpretados como hiatos no esquema global”. No fundo, a autora quer que nós comecemos também a pensar, a supor, a deslindar; em suma, a completar “histórias e corpos fragmentados”.

Um dos enunciados mais interessantes a destacar é a ideia de que “a narrativa real adquire lugar fora na tela”. Daí a pergunta, cuja resposta está implícita: “Será que o eco dos nossos pensamentos duplica o simples motivo na tela, tornando-o num acto tridimensional?”

Das interrogações e suposições suspensas no limbo da indeterminação, Meyer-Hermann torna-se mais assertiva ao avançar com hipóteses de leitura caracterizadoras das linhas de força conceptuais que definem a proposta das *Pinturas Brancas*, aferindo que os motivos e seus significados “não são um fim em si mesmos”, mas antes a “base” de uma “estrutura narrativa contínua”. No fundo, é o “anseio não satisfeito enquanto tema e método” que coloca os motivos fora de “qualquer ordem cronológica” o que enquadra e sustém as premissas da presente exposição. Facto que faz, assim, por conseguinte, jus ao conceito de *Eco*.

As obras da exposição reverberam com os ecos do passado e do futuro. A interacção de obras abrange trinta anos de motivos cruzados, fazendo-se lembrar uns aos outros, formando analogias, entrando em novos diálogos e tecendo uma teia de referências partilhadas.

Após um denso exercício de ataduras várias e remissões mútuas entre obras de períodos diversos da trajectória do artista, pergunta a autora em jeito de questão derradeira: “O que é, afinal, a memória?”. Convocando os mitos de Narciso e da ninfa Eco, uma eloquente frase deixa um sentido a pairar: “Tal como as plantas que periodicamente florescem, as imagens regressam sempre”.

O segundo texto publicado no catálogo da mostra *Echo* é da autoria de **António Damasio**¹⁹⁶. Neurologista português notabilizado mundialmente, cujos estudos, sobre a

¹⁹⁶ António Rosa Damásio nasceu em Lisboa, em 1944. É um dos mais prestigiados médicos neurologistas e neuro-cientistas na área dos estudos do cérebro e das emoções humanas. Actualmente é professor de neuro-ciência na University of Southern California. Entre 1996 e 2005 trabalhou no hospital da University of Iowa. Publicou o seu primeiro livro *O Erro de Descartes - Emoção, Razão e Cérebro Humano* (1995), eleito um dos dez livros do ano pelo New York Times. Também escreveu *O Sentimento*

área designada por ciência cognitiva, têm sido decisivos para o conhecimento das bases cerebrais da linguagem e da memória.

Com o título “Looking at Julião Sarmiento Through the Lenses of Neurobiology” (Damasio 2004, 57-69), o autor atenta determinar “quais as características na arte de Sarmiento que funcionam como 'estímulos-emocionalmente-competentes’”¹⁹⁷. Damásio refere-se a um tipo de *poder* que Sarmiento acciona ligado à estimulação emocional das imagens. Trata-se – no dizer do neurocirurgião – de um poder tanto “antigo” (biológico) como “novo” (cultural).

Logo na segunda página, o neurologista antecipa uma primeira conclusão que ajuda a deslindar a ubíqua componente *cinematográfica* que desde sempre habita na obra de Julião Sarmiento.

Descobri que a obra de Sarmiento corporaliza uma intrigante sabedoria no tocante ao funcionamento do cérebro humano, não só no domínio da emoção mas também no da percepção humana. Talvez isso resulte de uma viva habilidade introspectiva aprofundada por uma muito bem conhecida relação com a história do cinema, a arte que mais naturalmente captura a arquitectura da mente humana e as operações cerebrais que a subentendem.

O sumário das conclusões de Damásio é apresentado sob a forma de fragmentos separados. O primeiro desses fragmentos intitula-se “THE UNREVEALED”. Percebemos o uso programático do mistério no seio dos propósitos de Sarmiento. Pois em razão de uma “rede de conexões que nunca é relevada”, supõe o neurologista que, “talvez o principal estímulo-emocionalmente-competente nas pinturas dominadas pela mulher-rapariga seja o desconhecido, o estímulo mais ancestral”.

Em jeito de atalho, saltamos para uma segunda conclusão que nos merece igualmente destaque: “De certa forma, a textura granulada e arenosa das superfícies de Sarmiento acaba por ser um duplicado pictórico (*pictorial counterpart*) do mecanismo da memória que a ciência começa agora a descobrir”. Daí a segunda secção ser

de Si (2001) e *Ao encontro de Espinosa* (2003). Recebeu, entre muitos outros prémios e distinções, o Prémio Pessoa e o Prémio Príncipe das Astúrias de Investigação Científica e Técnica em Junho de 2005.

¹⁹⁷ Esclarece António Damásio que, no quadro da sua nomenclatura teórica específica, “estímulos - emocionalmente-competentes” (*emotionally-competent-stimuli*) são os objectos e situações que geram emoções e seus subsequentes sentimentos, o grande conjunto de estímulos que fazem mover a maquinaria neuro-biológica das emoções” (Damasio 2004, 60).

designada de “Fragments”. Aqui Damásio refere-se a um “outro nível de competência emocional”. Partindo do “instinto de preservação da própria vida, a luta pela manutenção da integridade do organismo”, considera o neurologista que as pinturas fragmentadas de Sarmiento “são continuamente sobre essa luta, não a um nível que se traduza em fome ou em sede, mas antes em apetite sexual tornado desejo”¹⁹⁸.

Seguidamente, um contributo a reter no âmbito do repensamento da sexualidade humana, em razão da concomitância de contrários que a define. Sem repudiar a abordagem da psicanálise, de modo mais complementar do que alternativo¹⁹⁹, o neurologista refere então que,

Os apetites e os desejos são muitas vezes sombrios ou têm lados na sombra, até lados cruéis.

[...] É demasiado fácil repudiar estas representações [de Sarmiento] enquanto perversas e doentias, até nos lembrarmos que a massa matriz emocional contém doença e perversidade lado a lado com os mais calorosos e amáveis impulsos.

No ponto III – “NARRATIVES” –, após uma rede polimorfa de hipóteses de leitura feita a partir da instalação *Cerco*, importa considerar a seguinte passagem:

Poderíamos dizer que esta obra ilustra efectivamente o poder da edição, mas a isso poderíamos acrescentar que a edição cinematográfica é uma descoberta técnica que simplesmente transfere, para o celulóide, o magnífico processo de manipulação de imagens mentais no espaço e no tempo, justamente o processo que nos permite pensar e raciocinar. A 'invenção' da edição e a emergência de narrativas ocorrem quando o cérebro se torna suficientemente complexo não apenas para alinhar padrões neurais numa sequência temporal, mas também para alterar a sequência e criar uma nova ordem. A edição cinematográfica simplesmente imitou a solução biológica.

¹⁹⁸ Damásio parte da distinção de Spinoza entre apetite (inconsciente) e desejo (consciente), para afirmar que as pinturas de Sarmiento convidam à reflexão sobre “estas forças afirmativas da vida – sobre o *conatus* de Spinoza –” a fim de reconhecer a distinção entre as duas instâncias.

¹⁹⁹ “Eu suspeito, porém, que a leitura psicanalítica é um complemento em vez de uma alternativa à leitura neuro-biológica” (Damásio 2004, 66).

No quarto e último ponto – “BACK TO THE BEGINNING” –, termina Damásio com um considerando laudatório: “Não há dúvida a respeito da inteligência ou do ambicioso propósito por detrás da obra de Julião Sarmento”.

Ainda no catálogo da exposição *Echo* podemos encontrar um texto de dez páginas com o título de “Julião Sarmento: On Forests” (Herkenhoff 2004, 101-114) assinado por **Paulo Herkenhoff**²⁰⁰.

Tributário de Luís de Moura Sobral, e antecipando também já de algum modo Delfim Sardo neste domínio, o curador brasileiro serve-se de depoimentos do próprio artista para o assentamento de uma questão absolutamente decisiva no quadro da definição das premissas fundadoras (e desde sempre orientadoras) do trabalho de Julião Sarmento. Afirmo o curador que a obra de Julião Sarmento não “deriva de nenhuma especificidade de estilo”, mas antes da “perseguição de determinadas questões chave”. Para o fundamentar, Herkenhoff é peremptório no firmamento do primado do “pensamento visual” em prejuízo do “pensamento pictórico”.

Sarmento segue os passos de Duchamp: a arte pertence à ‘mente’ e cai no domínio do desejo. Ainda que possamos atribuir um ‘pensamento pictórico’ a Sarmento, a sua produção global deve ser analisada dentro do contexto mais geral da noção de ‘pensamento visual’ proposto por Klee. Sarmento insurge-se contra o excesso de ocularcentrismo a favor de um tipo de espisteme visual e duma grande produção de superfícies fantasmáticas. Embora a pintura seja o seu aparato cognitivo, Sarmento também sabe que existe uma radical aquiescência entre figura e desejo.

²⁰⁰ Paulo Herkenhoff é director do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Exerceu vários cargos de coordenação e direcção de colecções e instituições de arte. Entre eles foi curador da Fundação Eva Klabin Rapaport, consultor da Colecção Cisneros (Caracas) e da IX Documenta de Kassel, em 1991. Entre 1997 e 1999 assumiu a curadoria geral da XXIV Bienal de São Paulo. Da sua vasta produção bibliográfica destacam-se “José Oiticica Filho” (Rio de Janeiro, INAP / FUNARTE, 1993, pp.10-20), “The Contemporary Art of Brazil: Theoretical Constructs” (in *Ultramodern*, Washington, DC, The National Museum of Women in the Arts, 1993), “Emmanuel Nassar, entre o Silêncio e o Simples” (Emmanuel Nassar, Veneza, XLV Bienal Internacional de Veneza), “The Theme of Crisis in Contemporary Latin American Art” (*Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, The Museum of Modern Art, 1993) e “Louise Bourgeois, Arquitectura e Salto Alto” (XXIII Bienal de São Paulo. Catálogo das Salas Especiais, 1996). As suas curadorias mais recentes incluem *Trajetória da Luz na Arte Brasileira* (Instituto Cultural Itaú, São Paulo, 2001), *Lucio Fontana* (Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo, 2001), *Tempo* (MoMA, Nova York, 2002) e *Guillermo Kuitca* (Centro Reina Sofía - Palácio de Velásquez, Madrid, e Museu de Arte Latino Americana MALBA, Buenos Aires, 2003).

Para a abordagem do ciclo das *Pinturas Brancas*, extraímos daqui um progressivo esclarecimento que se vai agudizando em torno do seu *substrato conceptual* em detrimento dos *efeitos pictóricos de superfície* que ainda lhe foram imputados por uma certa crítica portuguesa na primeira metade da década de 90 (Carlos Vidal, designadamente).

Seguem-se duas ideias, “a transgressão de toda a distância” e o “lançar a percepção para um estado de dúvida”. A respeito desta última, alega Herkenhoff que o “observador é sujeito de dúvida” em razão do seu “olhar negociar com uma floresta de signos” – ideia que dá o título ao ensaio.

O autor suporta-se então em Lyotard para explicar em torno do modo como Sarmiento faz uso do *découpage*. De seguida – apoiado no exemplo dado de *Quatre Mouvement de la Peur* (1978) – insere o artista português “num grupo de fotógrafos e de quase pintores (*quasi-painters*) que fazem uso dos mecanismos do cinema – da *découpage* à edição – para a produção de um quase cinema (*‘quasi-cinema’*)”.

Sob o signo de George Bataille, o curador brasileiro entrevê em algumas obras dos anos 70 também uma fusão ensaiada por Sarmiento entre o conceito de *informe* e as teses deste mesmo filósofo em *L’Erotisme*. E já sobre o ciclo das *Pinturas Brancas*, uma passagem contém uma ideia nova sob a óptica da fenomenologia.

Com base em referências ao modelo fenomenológico, Sarmiento resiste à reificação dos sentidos e opera um modelo perceptivo para a pintura. Em L’Oeil et l’Esprit, Merleau-Ponty lembra-nos que a densidade corporal do ser é transmitido pelo pintor à pintura. Este é o ponto onde a pintura de Sarmiento e o pensamento do pensador fenomenológico se encontram.

Daqui deriva uma remissão a depoimentos do próprio artista sobre o interesse que o próprio nutre pelos monocromos de Serra e Ryman. A este propósito, depois de citar James Linwood, escreve Herkenhoff que “Sarmiento aponta para o inexprimível e para o excessivo”, referindo que para o artista “o monocromo é o ponto de partida, o ponto de transição e o ponto de chegada”.

Na continuidade desta abordagem, através de outras obras que não cabem aparentemente nesta categoria e mediante um diverso rol de referências (artistas e eruditos neste domínio), o autor chega à seguinte consideração:

Sarmiento está comprometido com a re-significação do fundo monocromático da sua pintura. [...] Neste limite do conhecimento através do questionamento, Sarmiento baralha os critérios de visibilidade: o visto, o não visto, o quase visto, o visível e o invisível.

Não obstante a sua focagem no ciclo das *Pinturas Brancas*, a produção de Sarmiento da década de 70 é aquela que merece uma maior incidência através de longas (e originais) análises de obras como *Quatre Mouvement de la Peur* ou *Faces*, para não mencionar ainda outras, como *1947* ou *Sem Título (Bataille)*.

Retrospectivamente, a dimensão *revolucionária, dissidente e política* – afixada pela primeira vez por Tereza Macrì – resulta peremptoriamente reiterada por Herkenhoff quando, para este autor, as “explícitas imagens eróticas produzidas pelo jovem Julião Sarmiento no contexto histórico da ditadura salazarista” postulam – enquanto atitude intelectual – uma articulação entre “o prazer sexual” e o “prazer de conhecimento”.

Em suma, uma rica e densa rede de remissões eruditas é intercalada com considerandos sobre obras chave de Sarmiento que as ilumina sob perspectivas arrojadas de cimeira relevância. Desse modo, referindo-se à viragem que Marcel Duchamp opera do olhar háptico para o olhar erótico, Paulo Herkenhoff fecha o seu ensaio com a seguinte articulação: “Sem limites, como a matriz de Duchamp, a obra de Sarmiento colhe os vestígios do gozo em *Coming* (1995) e *Licking and Coming* (1995). Pintor e espectador vivem na solidão: o quadro é o pátio de recreio da libido”.

Também em 2004 surge uma importante referência bibliografia, que devemos considerar com alguma minúcia. Com o título de “Concealing the wound” (Drathen 2004, 257-268), um longo ensaio de doze páginas assinado por **Doris von Drathen**²⁰¹

²⁰¹ Doris von Drathen é uma historiadora e crítica de arte independente alemã, nascida em Hamburgo e residente em Paris desde 1990. Depois de estudar Literatura Romana e História da Arte em Paris, Zaragoza, Florença e Hamburgo, trabalhou cerca de dez anos como crítica de arte na rádio e na

surge incluído no seu livro *Vortex of Silence* (Charta, 2004)²⁰². A crítica e historiadora alemã parte do termo inglês *remember* como faculdade de “reunião de elementos díspares e combinação de fragmentos para construir uma imagem”. Não obstante – defende a autora –, apesar dos quadros de Sarmiento serem compostos a partir de “fragmentos de um mundo experienciado, sonhado ou imaginado”, existe uma “diferença crucial” entre o seu trabalho e a referida acepção, em razão da autora considerar que, em Sarmiento, “o modo como os vários elementos são conectados dificilmente resultam inteligíveis em termos visuais”.

Para o demonstrar, Doris von Drathen envereda por uma análise detalhada de uma pintura negra de meados dos anos 80 (*Maconde*, 1985), recorrendo a informações cedidas pelo artista que derivaram de uma conversa entre os dois, datada de 6 de Novembro de 2000. Doris von Drathen deslinda as coordenadas que permitem ler uma obra até então nunca comentada e, com base no citado diálogo com o artista, nota que o espectador ficaria inapto para decifrá-la sem o recurso a algum tipo de explicação adicional.

Desse modo, o tema da “colagem”, no quadro da produção pictórica de Sarmiento dos anos 80, torna-se num dos seus principais focos de interesse. Dissertando sobre o funcionamento apenso à lógica da *collage* enquanto categoria artística, a autora, neste particular, faz sobressair o carácter idiossincrático e *sui generis* de Sarmiento.

Um outro aspecto destes detalhes pictóricos é o facto de eles figurarem numa associação solta, indiferente e não dramática, oposta ao modo como habitualmente a colagem combina os seus vários elementos num quadro unificado. No caso de Sarmiento, todos os componentes pictóricos emergem simultaneamente como autónomos, como entidades independentes, onde cada elemento é capaz de, a qualquer

televisão, tendo colaborado na revista *Artforum* como correspondente. Desde meados dos anos 80 publica recorrentemente ensaios monográficos na *Kunstforum Internacional*, *Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* (Critical Encyclopaedia of Contemporary Art, Munich) e internacionalmente em catálogos sobre a obra de artistas de craveira. A sua especialização assenta numa abordagem da arte que vai para lá das categorias estéticas usualmente aplicadas, introduzindo a noção de “outro” em análises do objecto artístico e desenvolvendo uma “iconografia ética” (*ethical iconology*), tal como a cunhou enquanto método. Desde a publicação de seu livro *Vortex of Silence* (Charta, 2004) ensina teoria da arte na Universidade de Cornell. A sua última publicação é uma monografia sobre *Pat Steir* (Charta, 2006).

²⁰² *Vortex of Silence* (Charta, 2004) aborda várias figuras artísticas de renome internacional, mediante vinte e três ensaios autonomamente elaborados, entre os quais figuram nomes como os de Marina Abramovic, Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Pedro Cabrita Reis, Rebecca Horn, Cristina Iglesias, Agnes Martin ou Gerhard Richter.

momento, recolher-se no segredo da sua invisível conexão partilhada. O que num primeiro vislumbre pode parecer um produto da arbitrariedade e do acidente foi na realidade meticulosamente elaborado por Sarmiento em cada trabalho. Porém, longe de ser moldada por princípios semânticos ou sequências de acções, as suas composições são baseadas numa forma pronunciada de independência indiferente. Ele próprio é o primeiro observador a ficar surpreendido pelos seus próprios puzzles pictóricos.

No tocante à produção de significado, Doris von Drathen faz uma ressalta relativamente ao excessivo relevo conferido pela crítica à (suposta) directa exibição das fantasias sexuais do autor.

Somos tentados a explorar as fontes de todos esses detalhes confidenciais pelo artista. Isto levará o leitor a ficar mais próximo do significado do quadro? Talvez seja precisamente o que constitui a atracção especial desta pintura: todos estes eloquentes fragmentos nada dizem. Eles permanecem mudos. [...] o trabalho de Sarmiento enreda o observador num jogo de decepção por ser mais um inventário de um imaginário potencial de emoções do que uma exposição franca do desejo tão frequentemente apontada por outros críticos.

Daí o recurso ao “encriptado” como estratégia deliberada, potenciado pelo uso de imagens “reminiscentes de signos secretos” e da invocação de “símbolos alquímicos arcaicos”.

Mesmo que Sarmiento declare não ter em mente os seus observadores enquanto trabalha, ele próprio não deixa de ser, ainda assim, um componente integral da imagem da sua própria ‘audiência’ projectada. Porque o seu trabalho não é tanto sobre a pintura mas sobre a observação de uma imagem e da curiosidade a respeito da reacção que ela irá inspirar.

Depois de analisar várias obras produzidas nos anos 80, Doris von Drathen passa em revista a “fase” anterior – a (pós-)conceptualista – do artista, através de obras (por vezes não nomeadas pela autora), como *Quatre Mouvements de la Peur* (1978-95), *Les Objects du Désir?* (1977), *D. Juan* (1976), *Sem Título* (1975), *23 Animais Enjaulados*, (1975) ou *Cage* (1975-1976), onde o fascínio pelo Reino Animal é tornado saliente.

É com base na produção desse período inicial da carreira de Sarmiento que a autora desvela um elo transversal digno de ser relevado.

[...] o que permanece através do tempo é o seu tratamento do imaginário no exacto sentido do apagamento da imagem: este é o leitmotiv do seu processo de trabalho. Particularmente nos seus trabalhos mais recentes, aqueles que marcam um retorno a uma certa forma de arte conceptual, onde leva a sua retirada da imagem até ao extremo.

Na sequência do referido, depois de descrever a intervenção apresentada por Sarmiento no contexto dos *Encontros da Imagem* de Coimbra (2000) – que o projecto curatorial *Mnemosyne* de Delfim Sardo corporalizou –, entre nexos e ilações já anteriormente apontadas por outros autores, podemos encontrar um comentário inédito respeitante ao filme *Private Parts* (2001). Sobre esta última obra, a autora refere-se a uma situação em que “o observador imerge na imagem, porém permanece cego”. Pretexto perfeito para aqui invocar o sentido de “ausência” em Maurice Blanchot.

Seguidamente, a autora debruça-se sobre algumas obras mais representativas pertencentes ao longo ciclo que constitui as chamadas *Pinturas Brancas*, surgidas no início da década de 1990. Depois de fazer notar numa “livre combinação com reminiscências dos desenhos renascentistas”, Doris von Drathen lança algumas pistas particularmente sobre a série dedicada à personagem “Emma” (Madame Bovary) do romance de Gustave Flaubert. Neste ponto refere-se a uma “gramática de gestos reminiscentes dos diagramas esquemáticos que ilustram os manuais de exercícios para ginásio”. Ao mesmo tempo, parece sugerir uma analogia entre as figuras femininas e as plantas (ou árvores) sob o signo do mapeamento cartográfico.

Ainda sobre essa matéria, uma passagem permite compreender o modo como uma forma clara se torna ambígua, dando assim azo a uma vertigem polissémica no que concerne à leitura das imagens, promovida por “um jogo deceptivo com o observador”.

O tríptico *Sofrimento, Desespero e Ascese* (1997) merece-lhe uma análise cuidada, onde o “índex” é afluído, desembocando na relevância conferida à “ferida” (*wound*); termo que deu o título ao ensaio. Este *topos* temático serve-lhe de mote para comentar uma outra obra correlacionada, com a qual fecha o texto.

Curiosamente, porém, a sua carga altamente emocional irrompe subitamente quando o artista omite toda a sugestão de figura, de gesto, de adereços de qualquer tipo ou outros elementos secundários, e em vez disso oferece simplesmente uma única coisa primária traçada/projectada (cast) contra o fundo branco. Não é mais do que uma linha vertical riscada, que o observador vê instintivamente como ferida, que na verdade é proposta pelo título que Sarmento deu à obra: Cicatriz (A.R.C.) (1997). Só quando ele reivindica que toda a imagem é superior a um ferimento – na medida em que, tal como refere, 'em última instância, cada trabalho é sentido como perfuração da própria alma, seguido pela experiência de cada pintura corporalizar o acto de virar alguém do avesso, ou de exteriorizar uma imagem interna' – é que a nossa suspeita é confirmada: a ausência de envolvimento revelada por esta obra é apenas mais um aspecto, apenas mais um dos fragmentos a partir do qual este mundo pictórico foi composto.

A mesma Dorin von Drathen volta a produzir um ensaio de relevo, aquando da publicação *Julião Sarmento. Catalogue Raisonné. Ediciones Numeradas. 1972-2006* (Badajoz: MEIAC, 2007), desta feita com o significativo título de "Places behind the eye" (Drathen 2007, 52-57); ocasião que representa, pela sua inelutável importância, um marco resolutivo em termos de reconhecimento crítico e institucional. Com o significativo ponto "Edifício Humano", a crítica alemã torna patente, logo desde o início, um dos fios que constroem o seu projecto de abordagem: as mútuas e diversas relações que a obra de Sarmento vai tecendo a partir do arquétipo "casa" com os seus inúmeros avatares associados (a edificação, o espaço de domesticidade, a clausura, o abrigo...).

Parte então de algumas obras ali inventariadas para falar de outras que, fugindo a essa tipologia (*edições numeradas*), não deixam de ecoar mutuamente umas nas outras, em razão de se tratar, no seu dizer, de "uma obra tão ramificada". Daí a autora referir, citando em nota o livro *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, que,

o que surge aqui, em forma corpórea e com a sucinta densidade do sonho, é o amplo campo do imaginário relacionado com a casa e com o lugar ocupado pela psique, realidade vivida e autoconsciência do próprio mundo subjectivo.

É o lugar de uma existência virada para dentro e concentrada, que se protege do disperso mundo exterior. A analogia entre a consciência humana e a casa, que mistura memória, presente e sonho, e cuja ficção continua em cada descrição, até dos mais pequenos refúgios, pertence aos mais antigos arquétipos.

Assim, abalçando-se no domínio da conjectura, a autora vai ensaiar remissões e reenvios entre obras diferentes sob a égide de motivos que se repetem. Começa por abordar obras dos anos 80, fazendo notar a “antiga fusão entre pessoa e casa”, referindo igualmente as “casas esquematizadas” que incluem situações que estão “para lá da domesticidade”.

Mais especificamente sobre as obras gráficas de Sarmiento, notará que estas, por terem “origem numa necessidade alquímica de experimentação, fazem uma ponte para a grande complexidade do seu trabalho do início dos anos oitenta”.

Com base numa fotografia que consta do catálogo (n.º cat. 54 EN) relacionada com um ciclo de desenhos intitulado *Beja*, entre algumas problemáticas e eixos de indagação aflorados, um merece-nos destaque especial em razão de formalizar a questão, axial em Sarmiento, da *repetição* – veio omnipresente de pesquisa, agora *imbuído* numa inquestionada sofisticação conceptual, que mais vincadamente pautará o trabalho de Sarmiento desde o início dos anos 90.

A fotografia das casas reais espelha-se nas réplicas, a fotografia das réplicas perdidas encontra o seu eco no texto, que por seu turno resumidamente descreve por palavras as casas reais, a fotografia, a cópia, a sua perda e a fotografia das réplicas. A realidade experienciada torna-se então num espelho sem fim, que a sua repetição torna a primeira imagem fisicamente inatingível pelo espectador. A experiência primária é transformada num jogo intelectual entre realidade e a pluralidade da representação. Como é frequente na obra de Sarmiento, há uma história por detrás das imagens, mas estas, em si mesmas, não contam nenhuma história: são imagens.

Seguidamente a autora religa estes trabalhos ao tema do *Doppelgänger*, recorrente (embora de modo diverso) na pintura de Sarmiento, para a respeito da obra *Wideawake Language and Goahead Plot* (1995) tornar saliente a questão do “espaço entre os dois rostos”, definidor, por conseguinte, de uma outra figura enquanto “espaço ‘entre’”.

Após anotar a quase omnipresente “relação antropomórfica entre pessoas e casas”, é a vez da autora abrir um ponto subordinado à situação (ou figura) da

“Penetração na casa-pele”. Aqui Dorin von Drathen irá dar um enfoque especial a uma série de trabalhos que convoca o escritor James Joyce com o título de *The House with the Upstairs in it* (1996).

Neste âmbito, uma breve passagem é digna de ser citada.

Nesta série, Sarmento parece levar ao extremo a sua virtuosa técnica de produzir, com um mínimo de traços, uma situação figurativa: com apenas três linhas surge aos olhos do observador o momento de um encontro, um contacto, ou até um ferimento. Efectivamente, é o observador que desenha a imagem [...].

Todo este fluxo de analogias que se vêm expandindo, encontrará um nó resoluto, quando se torna sensível que,

Nas suas edições, Sarmento parece avançar e explorar ainda mais esta medida na mínima alusão possível. Simultaneamente, somos levados a colocar-nos a questão acerca da relação entre o traçado da planta da casa e as silhuetas esboçadas de figuras humanas. É particularmente impressionante que quase todos os seus desenhos de contorno glosem temas relacionados com a pele, o contacto ou até a penetração da pele.

Sem nunca perder o fôlego, as correlações sucedem-se como um carrossel imparável, configurando uma exuberante zona de inter-permutações onde pele/visão/arquitectura se entre-cruzam, tornando-se instâncias com ressonâncias e implicação intrinsecamente interferentes.

[...] cabe assim à pele, como aos olhos, o papel de um local alquímico de metamorfose porque, tal como os olhos, também a pele transforma todas as percepções em impulsos e os envia ao cérebro. Places Behind the Eye é o nome de uma grande pintura a acrílico de 1989, cuja superfície total, à excepção da inserção de uma fotografia desfocada, é completamente dominada pelas linhas de uma mão.

Trata-se de uma clara analogia entre o olho e a pele, intensificada pela presença de uma imagem fotográfica central, que aqui deixa adivinhar a forma masculina da penetração. Assim, nesta pintura seminal, 'olhos' significam também toque e penetração.

A espinha dorsal onde entroncam as diversas ramificações que constituem a corrente discursiva da autora, pode condensar-se numa simples frase: “Se alguém, por seu lado, quiser comparar alma e pele com aquela casa imaginária que cada um carrega consigo como fronteira aceite do ser ser, é possível fazer uma comparação pictural entre desenho [e] a linha do dedo que perfura a pele [...]”.

Será agora justamente a *fronteira* a tónica tematizada no sentido de estabelecer uma congruência profunda com o anteriormente referido; fazendo deslocar alternativamente – e a contracorrente do consensualmente defendido pela crítica precedente –, o enfoque na relação sexual entre homem/mulher para a esfera pictural, enquanto pólo de onde irradia todo um leque polissémico de ressonâncias metafóricas, simbólicas e perceptivas.

O acto de penetrar pressupõe, contudo, a formulação e afirmação de uma fronteira, ou barreira, que pode ser violada. Nas pinturas, desenhos e particularmente nas edições impressas, parece ser sempre este tema a força motriz que subjaz o seu trabalho. O que outros comentadores frequentemente descrevem como uma profunda investigação sobre a complexa experiência das relações entre homem e mulher, pode, à luz destas observações, ser revelado na sua verdadeira dimensão, e, acima de tudo, na sua função pictográfica. Porque, [...] esta é a forma como poderíamos ver a constantemente renovada construção dos nossos próprios limites e a necessidade de os ultrapassar.

Dorin von Drathen deixará para o fim a fase inicial da carreira do artista. A produção dos anos 60 e 70 será pontuada por algumas obras e projectos pouco ou nada comentados até então. Refere-se, por exemplo, à “empresa pop” (*Silva Tavares*), que Sarmiento fundou em 1969 com Fernando Calhau, pautada por um “irónico humor”, na medida em que foi proposta ao Salão do Casino de Estoril para os mesmos serem “pomposamente rejeitados com grande e burguesa seriedade”. Trata-se, no informado dizer de Dorin von Drathen, de um momento de indagação artística que sinaliza conjunturalmente a “altura do pop linguístico”.

Um pouco posterior no tempo é outro trabalho analisado pela autora, que se revela aos seus olhos assaz pertinente no âmbito da caracterização do papel que, desde cedo, as edições numeradas ocupam no processo de trabalho do artista.

Sarmiento fotocopiou a página final fac-similada do diário de Scott e coloriu-a à mão até que parecesse autêntica. Este procedimento reflecte, porém, uma dimensão formal importante na obra de Sarmiento: muitos poucos artistas mantêm, com tal rigor meticoloso, um tal arquivo do seu próprio trabalho. Assim, o diário de bordo do capitão Scott pode ser visto como um espelho do seu trabalho mnemónico. No caso de Sarmiento, as edições oferecem um comentário ao trabalho, com um diário da sua permanente auto-reflexão.

Antes da última obra abordada, *Chicago - Des Moines* – uma fotografia tirada da janela de um avião, datada já dos anos 2000, “capturada fortuitamente na sua expedição em busca de uma imagem nunca antes vista”, enquanto exemplo, mais uma vez, “da pele a ser penetrada, da exibição e da quebra da casca que nos envolve” –, Dorin von Drathen abordará ainda duas fotografias que documentam uma performance, *Shelter/Abrigo*, realizada em 1978 por Sarmiento e um amigo (Patrick Mohr). Sobre esta última, refere que “a imagem oscila, ambivalente, entre abrigo e prisão, de forma semelhante a alguns desenhos das casas”; mas agora é o corpo que “molda a corda denotando um conceito de domesticidade”.

O peso de três antológicas acima apontadas – *Flashback* (2000), *Trabalhos dos Anos 70* (2002/2003) e *Ediciones Numeradas. 1972-2006* (2006) – também pela importância institucional que deteriam no quadro da carreira de qualquer artista, marcam respectivamente a entrada de uma nova geração de críticos. Primeiro, **Celso Martins**²⁰³, com a crítica “Para uma arqueologia do desejo” (*Expresso*/"Cartaz", 4-3-2000); depois **Ana Ruivo**²⁰⁴, com o artigo “A parte e o todo” (*Expresso*/"Cartaz", 16-11-2002) e **Ricardo Nicolau**, este com uma extensa crítica publicada na revista portuguesa *Pangloss* (Fev. 2003), de que é co-fundador e director (após substituir

²⁰³ Celso Martins é ainda autor de outros artigos como “Julião Sarmiento” (*Expresso*/"Cartaz", 29-3-2003) e “Imagem e montagem”, *Expresso*/"Actual", 9-4-2005) sobre a mostra de Julião Sarmiento exibida no Palácio Nacional de Queluz, em 2005.

²⁰⁴ Registe-se, ainda, da autoria de Ana Ruivo, o artigo “A distância do gesto” (*Expresso*/"Cartaz" 20-10-2001) escrito para cobrir duas exposições individuais de Sarmiento simultâneas no Funchal (Porta 33 e Museu de Arte Contemporânea do Funchal, 2001-2002).

Delfim Sardo nesse cargo); e, mais recentemente, o artigo "O desejo como geografia terrestre" de **Nuno Crespo**²⁰⁵ (*Público*/"Mil Folhas", 8-4-2006).

O contributo de Ricardo Nicolau, intitulado "Uma Ontológica?", merece crédito especial, pela acribia e profundidade das questões teóricas que convoca. Revelador de grande densidade do ponto de vista da problematização historiográfica sobre o papel do trabalho de Sarmiento da década de 70 para o "re-escrita" e "re-leitura" do conceptualismo (canónico e ortodoxo) a partir da teorização do "index", assim como das reflexões que gravitam em torno da noção da "estética do contacto" (que nasce do nexó estreito entre sensibilização epidérmica e o processo fotográfico) e da demonstração do "tempo exposto" que o filme e o vídeo de Sarmiento do período abalizado suscitam.

Ainda no âmbito da nova geração crítica, registe-se a exposição *Julião Sarmiento: Collector's Choice* (Galeria João Esteves de Oliveira, Lisboa, 2005) comissariada por **Filipa Oliveira**, acompanhada por um texto da sua autoria, "Na Linha do Olhar" (Oliveira 2005, 5-7).

Porém, nos anos 2000, o comissariado das principais exposições de Julião Sarmiento é claramente dominado pela figura de **Delfim Sardo**. Depois da nova versão que o ensaio acima recenseado "Augenblick" sofre, agora com o título de "Uma iconologia do intervalo – Repetição e Montagem na Obra de Julião Sarmiento"²⁰⁶, publicado no catálogo da mostra individual *-me / What Makes A Writer Great* (Museu de Arte Contemporânea do Funchal – Fortaleza de São Tiago / Porta 33, Funchal, 2001), segue-se "O que fica entre as imagens" (Sardo 2002, 4-5), texto que constitui o núcleo central de uma conferência proferida na Galeria Mário Sequeira a 28 de Setembro de 2002, integrado no catálogo de *Julião Sarmiento: Domestic Isolation* (Galeria Mário Sequeira, Parada de Tibães, Braga, 2002).

Marco fundamental é o longo ensaio que Delfim Sardo escreve para o catálogo *Julião Sarmiento. Catalogue Raisonné. Ediciones Numeradas. 1972-2006. Vol. 1*

²⁰⁵ Registe-se ainda o artigo "Presenças espectrais" (*Público*/"Mil Folhas", 16-10-2004) dedicado à individual *Ghosts* (CAV - Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2004), e o texto "Mito, História ou Verdade?", que figura no catálogo da mostra colectiva *O Nome Que No Peito Escrito Tinhas* (Galeria de Exposições Temporárias do Mosteiro de Alcobaça, Alcobaça, 2005).

²⁰⁶ Delfim Sardo, "Augenblick", que figura no catálogo da mostra *Tage der Dunkelheit und des Lichts - Zeitgenössische Kunst aus Portugal*, Bonn, Kunstmuseum Bonn, 1999 pp. 122-132; versão portuguesa cedida pelo autor: "De relance. Repetição e Montagem na obra de Julião Sarmiento; e segunda versão (alargada) portuguesa: "Uma iconologia do Intervalo. Repetição e Montagem na obra de Julião Sarmiento, disponível em http://www.porta33.com/exposicoes/js/paginas/j.sarmiento_tex.port.html).

(2007²⁰⁷), concebido para acompanhar a exposição antológica *Julião Sarmiento. Ediciones Numeradas. 1972-2006* (MEIAC, Badajoz, 2006). Tal como o título revela, "Print Matters. As edições em contexto na obra de Julião Sarmiento" (Sardo 2007, 10-22), Sardo assina um texto singular que consideramos muito relevante. Presenteia-nos uma mapeamento de toda a trajectória e respectivos contextos e preocupações técnicas e estéticas da obra de Sarmiento, perspectivada através de uma tipologia específica que tem atravessado a sua produção – as edições numeradas, categoria de trabalho profundamente negligenciada pela historiografia portuguesa. Ainda no tocante às exposições individuais, registe-se ainda o texto "Fantasma", publicado no catálogo da *Julião Sarmiento: Série "Silhuetas Negras" / The "Black Silhouette" Series* (Cristina Guerra, Lisboa, 2007).

Em matéria de mostras colectivas também comissariadas por Delfim Sardo, devemos primeiro atender ao texto "Memória, montagem e edição" que o mesmo apresenta no catálogo de *The Mnmosyne Project* (Encontros de Fotografia de Coimbra, Coimbra, 2000); depois, já enquanto programador do CCB, à excelência do ensaio "Deriva em Volta", assim como à entrevista que o mesmo conduz, ambos integrados no catálogo da colectiva *John Baldessari, Julião Sarmiento, Lawrence Weiner, Drift* (Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2004).

Ainda sobre a obra de Sarmiento, desta década apenas um artigo é publicado num periódico da autoria de Delfim Sardo. Será na revista portuguesa especializada *Panglos* (Abr. 2003), que o mesmo fundara e dirigira, com o título de "Julião Sarmiento", onde estabelece uma série de nexos e articulações críticas entre a apresentação das obras dos anos setenta efectuada no Museu do Chiado e os trabalhos então recentemente exibidos na individual do artista na Galeria Cristina Guerra (Lisboa, 2003).

O último ensejo em que **James Lingwood** age na qualidade de curador de uma individual consagrada à obra de Julião Sarmiento, é a mostra que teve lugar na Fundación Marcelino Botín (Santander), em 2006/7, com o título *Julião Sarmiento. Withholdinds. Works 1994-2006*. Lugar escolhido para, entre inúmeros outros

²⁰⁷ Publicação que, embora editada somente em finais de Novembro de 2007, foi inicialmente concebida para acompanhar a exposição *Julião Sarmiento. Ediciones Numeradas 1972-2006*, que o MEIAC, em Badajoz, acolheu entre Março e Abril de 2006.

problemas e eixos temáticos que a obra faz despoletar, se inquirir sobre qual o verdadeiro protagonista da obra de Sarmiento: a figura feminina ou a arquitectura?

No catálogo, Lingwood apresenta um texto de duas páginas intitulado “What is not there...” (Lingwood 2006, 15-16). Apesar de um discurso exemplarmente claro e bem organizado (mais pedagógico e esclarecedor do que rebuscado e inovador), o curador começa por analisar longamente *Parasite* (2003) – vídeo que se inicia, justamente, com a entrada de uma atraente mulher num edifício aparentemente anónimo (o *atelier* do artista). Uma das questões imediatamente levantadas por Lingwood prende-se com a própria “natureza do acto de olhar na actualidade”, configurada como se encontra – alega o próprio – em torno de “uma economia parasitária de coacção e cumplicidade que rege o mundo da imagem na nossa época”.

Entre o vasto campo de tónicas exploratórias já abordadas pela crítica precedente, o autor refere-se ao “impulso antropomórfico” dominante da pintura de Sarmiento integrada no balizamento cronológico circunscrito pela mostra, e do “jogo sublimado de desejo e dor” que aquele corporaliza. O curador faz também rápida menção a um conjunto de pinturas que funcionam como “janelas de uma narrativa em curso”; pautadas pela presença de “uma breve frase que poderia ser parte de um diálogo, um fragmento de texto ou [...] um incitamento a imaginar um guião”, nas quais há “sempre algo debaixo do visível”. Um aspecto importante adquire relevo pelo modo como Lingwood termina o seu texto: “Despojados do tecido conectivo de uma narrativa, colocam o espectador num desconcertante limbo psicológico onde a obra sugere muito mais do que mostra”.

Também **Jacinto Lageira**²⁰⁸ – prolixo crítico de arte, comissário de exposições e ensaísta português – escreve para o catálogo que acompanhou a exposição *Julião*

²⁰⁸

Professor de Estética na Université de Paris I/Panthéon-Sorbonne. Investigador, membro do LETA (Laboratoire d’Esthétique Théorique et Appliquée), crítico de arte e ensaísta, com vários livros publicados e numerosas participações em obras colectivas, bem como em dicionários, enciclopédias, catálogos de colecções e monografias de artistas. Entre as suas obras publicadas destacam-se *L’objet d’une nature photographiée, cinquante photographies de Jean-Marc Bustamante* (Centre d’art contemporain de Rochechouart / Kunsthalle de Berne, 1994), *Mandarin lumineux*, sobre a instalação “Suspension I, Something is Missing”, de J.-M. Bustamante (Lindau, 1998), *Peinture et sculptures du XXe siècle, petite histoire de l’art à travers les collections du Musée national d’art moderne* (Scala, 2000, reedições aumentadas em 2001 e 2007), *Jean Dubuffet, Le Monde de l’Hourloupe* (Gallimard, 2001), *Matisse Picasso, Dialogues* (Gallimard, 2002), *D’après Ger van Elk* (La Lettre volée, 2002), *Magritte, Mots et images* (Gallimard, 2003), *L’image du monde dans le corps du texte* (dois volumes, La Lettre

Sarmiento. *Withholdinds. Works 1994-2006* (Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006/7). “The Finger in the Body” (Lageira 2006, 53-66), de doze páginas, é um dos textos a reter desta década em razão da profundidade das reflexões e análises, algumas delas de contornos inquestionavelmente inéditos.

Para Lageira, o fundo detonador das preocupações de Sarmiento prende-se, sobretudo, com “o olhar dos homens forjado a partir da sua ideia de mulher”. O autor começa por indagar sobre o arquétipo da mulher descarnada que o Ocidente mediático difunde: “um esquema corporal, uma estrutura abstracta, um conceito do corpo, mais do que um presença concreta”. Não obstante, porque as *Pinturas Brancas* remetem com a sua “materialidade para o processo de inacessível idolatria”, ao mesmo tempo, em Sarmiento, “este tipo de imagem contém uma considerável quantidade de questões carnis”.

Afastando-se um pouco da direcção do ensaio que Tereza Cruz escrevera em 2001 a propósito da instalação-vídeo *Charm*, ressalva o autor que o que está em jogo no trabalho de Sarmiento não é principalmente – embora não podendo ser excluído – “a actualização do sexismo de mercado característico da sociedade capitalista”, ainda que afirme que, “se olharmos com detalhe para alguma da imagística com a qual Sarmiento se nutre, incluída em alguns dos seus filmes, é evidente que esse 'mercado de mulheres' considera os corpos como produtos circulantes no sistema global da livre troca”. Lageira vai noutra direcção. Esboça a mais aprofundada reflexão sobre a natureza das *figuras* femininas que caracterizam as *Pinturas Brancas*.

Para o autor, a premissa central de Sarmiento assenta no facto do artista optar por tratar “o geral e não o particular”. Desse modo, outorga que o “esquema que preside a circulação dos olhares, as percepções do outro, as nossas demandas e desejos”, possa “adoptar a forma de uma figura arquetípica.” Com efeito, por se tratar de uma “figura” – de “figura humana genérica” – e não de “uma mulher concreta”, por estar privada de “cabeça” e “rosto”, consubstancia, por conseguinte, uma “forma de universalidade corporal”. Neste âmbito, Lageira encaminha-nos para a história da arte de longa duração (desenha num ápice uma trajectória que vai da Antiguidade das grandes civilização até Malévich), dissertando sobre as noções de “rosto” e de “retrato” a pretexto dos novos paradigmas despoletados por uma “cultura de massas”, onde “a figura humana é

volée, 2003) e *L'esthétique traversée: Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'oeuvre* (La Lettre volée, 2007).

instrumentalizada”, tornada “significante físico vazio” por efeito da “subjectividade dos indivíduos” ter sido reduzida ao seu “corpo material aparente”.

O estrato simbólico que daqui se extrai assenta na ideia de que, em Sarmiento, a instância em acto “já não é uma mulher ou uma figura de mulher que vemos mas sobretudo um ser humano despossuído da sua figura”.

Num primeiro momento, Lageira refere que, “na realidade, a problemática da figura no trabalho de Sarmiento é menos a da figuração do que a do figurável”²⁰⁹. Seguidamente, – mesmo tendo atrás de si nomes de referência como Luís de Moura Sobral – um longo parágrafo torna-o no autor que, com uma acribia ímpar, melhor contextualiza o uso deliberadamente desalinhador que Sarmiento faz do desenho no contexto específico do ciclo das *Pinturas Brancas*.

Recordemos brevemente que os principais elementos do debate teórico e prático contrapõem o desenho – único meio capaz de reproduzir e de representar a forma das coisas – à cor enganosa e ilusória na impossibilidade de reproduzir a sua verdadeira materialidade. O desenho está comprometido com a concepção, o intelecto, o pensamento, enquanto que a cor pertence ao corpo e à carne, à ordem na encarnação. Durante muito tempo triunfará o disegno (design e também desenho), a concepção da forma e não a encarnação da forma. Este foi outro dos avatares da dualidade do corpo e do espírito. As figuras dos seres e das coisas podem ser plasmadas pelo desenho e não pelo colorido, pela sua forma e não pela sua matéria. Por outras palavras, a figura humana, ou outra, é antes de tudo conceptual e não material. A prevalência do concetto sobre o percebido é a principal condição da tradicional representação esquemática dos rostos e dos corpos, uma vez que a ideia da figura permite por sua vez fazer referência à forma humana evitando o expresso pela presença real da carne.

Não arriscamos muito se afirmarmos que no discurso de Lageira espreita a possibilidade destas *Pinturas Brancas* poderem postular, num mesmo plano – seja físico ou propositivo –, uma inesperada concomitância de duas instâncias historicamente inconciliáveis: a ordem do conceito (pensamento) com a ordem da materialidade (encarnação) ao nível do agenciamento do desejo pela via da imagem. Co-habitação,

²⁰⁹ O autor explica-o nos seguintes termos: “Uma é característica da completude do ser humano e entronca na tradição clássica da representação acabada. O outro, com os seus estilhaçamentos e fragmentações, inscreve-se na modernidade, pelo menos desde as obras de Rodin, que compunha a maioria das suas esculturas de um modo fragmentário a partir de diversos membros pré-fabricados”.

neste contexto, não apenas justaposta, mas sobretudo entrecruzada, fundida, e que não cerceia mas, pelo contrário, atiga, curtocircuita e amplifica, a sua implícita tensão.

Para Lageira, ao optar pelo figurável – ao invés da figuração –, Sarmiento situa-se, no seu caso concreto, entre a imagem de quase – nada e porém – não (*image of the almost – nothing and the not – yet*), não se queixando absorver nunca totalmente nem por uma nem por outra”. Este enunciado faz-nos deslizar para uma abordagem alternativa no que concerne à verve conceptual atribuída por vezes de modo simplista às *Pinturas Brancas*. Escreve nessa sequência Lageira que,

Poderíamos cair na tentação de relacionar o modo de fazer de Sarmiento com a tradição do concetto, ou até com uma certa arte conceptual, uma vez que a imagem definitiva, acabada, está antes de tudo presente no intelecto e não no suporte, e o mesmo acontece com o receptor que deve contemplá-la. A esse não – porém, quase – nada (this not – yet, then, is the most – nothing) evocado aqui em termos de obliteração da figura, do rosto, das partes do corpo, do inacabamento voluntário. A figura começa a emergir sem alcançar a plenitude de sujeito representado ou dissipa-se sem chegar ao estado de figura em si.

Chegamos a um dos pontos essenciais que estruturam o ensaio. A passagem em que Lageira aborda a desestabilização das fronteiras entre o tátil e o óptico já tematizada por Nancy Spector a propósito de Sarmiento quase dez anos antes, assim como do impulso metafórico da pintura associado à diluição de categorias constatado por Jan Avigkos em 1994, mas indubitavelmente com fundamentos e articulações novos, especialmente no tocante à teorização que rodeia, novamente, os estatutos de *figura* e de *sujeito*.

O figurável das obras de Sarmiento não se inscreve apenas numa história formal onde desenho e cor lutam por uma supremacia artística, também reformula em termos contemporâneos a antiga problemática da transição entre conceito e encarnação. O ‘efeito de real’ fornecido em abundância pelas recentes técnicas da imagem veicula a ideia de que os corpos habilmente restituídos estão muito próximos das nossas experiências da carne, do próprio corpo e do corpo alheio. No entanto, são apenas efeitos, e na maioria das vezes acompanhados por um lado oculto que não é mais do que a desrealização do real. Abre-se um abismo entre a ideia da carne e a vivência do

corpo. Os efeitos distanciam-nos progressivamente da nossa vivência; a ideia ou conceito que propõem estão no pólo oposto ao do tradicional concetto de desenho, uma vez que agora des-figuram. Não directamente, mas privando a figura de sujeito. Podemos considerar os traços materiais quase palpáveis nos suportes das obras Sarmiento, como se tratasse de algo anacrónico, mas a sua tactilidade trata tanto da matéria pictórica como da metáfora de uma carne da obra. Não há nada de nostálgico ou relacionado com uma absurda luta entre pintura e novas imagens. O que temos é uma tentativa para reunir a ideia (o concetto) e a carne, ou, nos seus termos conexos, o óptico e o tátil. Dado que através do seu desenvolvimento, as artes plástica mantiveram uma curiosa divisão entre práticas: de um lado, o intelecto, o óptico e o desenho; do outro, a carne, o tátil e a cor.

[...] Sarmiento inverte os valores materiais e conceptuais ao situar, por assim dizer, o tátil no óptico, o intelecto na carne e a cor no desenho. Isto supõe operar ínfimas transições entre figura e sujeito sem que uma prevaleça sobre a outra. Não são realmente figuras nem realmente sujeitos, nem tão-pouco um é excludente do outro.

Oportunidade também para que alguns vídeos recentes sejam analisados por Lageira, como *Parasite*, e particularmente *Lacan's Assumption*, 2003. A propósito deste último, é estabelecida uma relação com o suporte pictórico que importa atender.

Como nos desenhos pictóricos de Sarmiento, este corpo é uma figura que ainda não é e que já não é. Outra forma de dialéctica – segundo a acepção moderna – de contradições inseparáveis, de repetições, de sínteses e de transcendências, ou – segundo a acepção antiga – de argumentos e contra-argumentos numa discussão – é claramente manifesta nos fragmentos de texto ou nas frases inseridas em determinadas telas. Para além destas palavras são também pinturas e desenho, grafismos e formas que também lembram uma longa tradição de palavras em pintura, dando sentido relativamente ao que está representado num quadro e contra ao que está representado.

Enquanto hipótese hermenêutica directamente subsidiária da teoria lacaniana, uma leitura *sui generis* de máxima importância irrompe no final do texto.

O que as figuras e as imagens de corpos na obra de Sarmiento contam ou dizem é sobre esse hiato, esse espaço em branco, esse passo no vazio entre os corpos e as suas

linguagens articuladas, entre os corpos e as suas linguagens gestuais. Em termos lacanianos Sarmiento representa metaforicamente nas suas obras a prova do real frente ao corpo do outro e do meu próprio. De maneira a melhor experienciar o corpo do outro e não apenas de imaginá-lo ou de estar unido a ele simbolicamente, um dedo toca, penetra, fura a carne (quando não se trata de penetração sexual) para evitar assim relações excessivamente fantasmagóricas. Incorporo a linguagem e a linguagem se faz carne. Figura e sujeito, sujeito e imagem, visível e dizível; há uma analogia entre estas formas inacabadas ou incompletas de seres humanos e a linguagem em nós e da linguagem fora de nós.

Antes do contributo de Jacinto Lageira, um texto de **James Westcoot** – editor da revista *Mastermind* e crítico independente sediado em Nova Iorque – aparece no índice do catálogo da individual *Julião Sarmiento. Withholdinds. Works 1994-2006* (Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006/7). Intitulado “Julião Sarmiento and the Desire of Architecture” (Westcoot 2006, 29-38), resulta num dos contributos críticos mais pertinentes da década em razão da originalidade da abordagem proposta.

Partindo de uma suposta (ou mesmo putativa) frase de Lacan – “a arquitectura é um grito” –, o autor chega a um enunciado base que estruturará todo o seu texto: “a arquitectura é dor incarnada”. Para sustentar tal homologia, Westcoot refere-se aos “desenhos de linhas de uma violência ligeiramente ambígua” – que uma “sinistra planta de um edifício anónimo” coporaliza –, flutuando como “aparições sobre o fundo branco característico de Sarmiento”.

O texto começa pela análise de uma série recente que colige plantas e fotografias de todas as casas onde viveu o artista. Neste âmbito, o autor sinaliza o facto de Sarmiento ter estudado arquitectura durante algum tempo. Em seguida, uma teia de articulações originalmente tecida tem lugar na seguinte passagem:

Com a sua personagem feminina recorrente – auto-mutilada, perfeitamente proporcionada, inegavelmente sedutora e sem cabeça –, o físico em Sarmiento é tão anónimo e diagramático que resulta arquitectónico. Também as árvores estão reduzidas ao estrutural e ao sensual. Os corpos que copulam assumem a solidez de um amontoado de troncos. Cada forma é uma permutação de uma arquitectura possível, sempre sob pressão psicológica e física. Sarmiento experimenta o que cada estrutura – humana, orgânica e inorgânica – é capaz de suportar.

Outra ideia singular a reter é a de Sarmiento pretender eventualmente “destilar a arquitectura até chegar aos seus elementos mais primordiais”, como que cristalizando uma “conjunto base de critérios” a fim dessa arquitectura se converter num “espelho do desejo humano”. Assim, em torno do mote da arquitectura, é despoletada uma cascata de nexos e ilações. Esta pode ser tomada como uma “prova”, parecendo dizer “*ocorreu aqui*”. Este enunciado abre caminho a um rol de leituras orientado pelo signo da violência. O autor questiona esta última ao ponto de falar de um “desconcertante vínculo forense da violência”.

Um ponto de chegada a atender é a seguinte afirmação: “a sedutora e evasiva obra de Sarmiento constitui uma arquitectura do desejo. Mas a sua obra também aponta para a tentadora ideia do desejo (ou quiçá, como disse Lacan, da dor) da arquitectura”.

Num longo parágrafo, as *Pinturas Brancas* de Sarmiento são comparadas com a instalação *A família Schneider* (2004) do artista Gregor Schneider, saldando-se alguns denominadores comuns em razão de Westcoot sentir o “mesmo prazer implícito, o mesmo horror enigmático”.

Uma referência teórica axial que orienta toda esta indagação sobre o espaço arquitectónico é Gaston Bachelard (que o autor cita), ao corporalizar uma “fenomenologia arquetípica e arquitectónica”. A partir dela escreve então Westcoot que,

O horror não está apenas na obscuridade do sótão, mas nos intentos em tornar mais higiénica e descoberta esta provocação espacial primária. Esta brecha entre os objectivos racionais da arquitectura e os seus medos e desejos reprimidos é o que Sarmiento integra também nos seus edifícios amadores e nas suas imagens de violência estranhamente inquietantes e atraentes.

Incontornável resulta um parágrafo cuja pertinência nos obriga a uma citação quase integral.

A arquitectura, para Lacan e quiçá também para Sarmiento, pode funcionar como uma espécie de jouissance: algo que se apodera de nós, um desejo irracional e auto-destrutivo que opera em silêncio, inclusive debaixo do nível do inconsciente.

*A devastadora observação de Lacan de que a arquitectura incarna a dor da existência (se realmente o afirmou, e se quis dizer isso) e a evocação de Sarmiento de cenas arquitectónicas de crime psíquico são como representações negativas do ensaio de Martin Heidegger sobre a atávica comodidade da arquitectura, Construir, Habitar, Pensar.*²¹⁰

Westcoot explica-o: “No mundo de Sarmiento, as pessoas esqueceram-se de habitar de um modo fácil e natural. Nunca há uma sensação de lugar, apenas de profunda alienação. Trata-se de um sintoma da modernidade que Heidegger também reconhece e lamenta. Não obstante, a Sarmiento não lhe interessa remediá-lo ou redimi-lo”.

O outro foco de atenção que merece o nosso destaque prende-se com a peculiar função que os objectos assumem no âmbito da pintura de Sarmiento. Neste contexto preciso, nota Westcoot que,

Heidegger também defende o ‘estar com as coisas’ como ingredientes do habitar: devemos manter uma boa relação com objectos como a ‘mesa comunitária’, um apropriado estar-com. No entanto, em Sarmiento os objectos domésticos desempenham um papel importante num regime de anti-habitar. Cadeiras, mesas, taças, camas, cubos e um televisor aparecem de vez enquanto, mas não são ícones de felicidade doméstica nem do amável estar heideggeriano, mas sobretudo objectos despojados da sua função normal que supõem ameaças abstractas e maléficas. Aqui nada oferece consolo.

Um outro texto da autoria de Westcoot surge publicado no website da *anamnese* – “plataforma de informação sobre as artes plásticas em Portugal e sobre a actividade dos artistas portugueses no contexto internacional na segunda metade do séc. XX”, concebido e coordenado pelo curador português Miguel Van Häfe Pérez (com a chancela da Fundação Ilídio Pinto, Porto).

Com o inspirado título “Dress-tease”, trata-se de uma abordagem feita em torno do mote do *striptease* a pretexto do vídeo *Paradise* (2003). Com remissão para um artigo de mexerico do *The New Yorker* de finais dos anos 1930 que conta a história de

²¹⁰ Neste ponto, Westcoot refere-se ao “alimento que Heidegger encontra na arquitectura”, pelo modo como esta “expressa e responde saudavelmente aos desejos humanos fundamentais”.

Jan Marsh – à época uma mulher que havia se deslocado a Nova Iorque com a missão de arruinar a negociata do striptease –, Westcoot aborda a “frustração” do striptease feito “ao contrário”, da “farsa da performance”, mas também o “poder que Miss Marsh demonstra”, enquanto “inversão” que “exerce por si só um apelo erótico”. Estas são, muito abreviadamente, as coordenadas que, curiosa e incisivamente, irão ajudar a ler e a contextualizar a obra em análise.

O primeiro ponto de chegada resulta consubstanciado na seguinte suposição de Westcoot: “Talvez a repressão, a ocultação e a distância sejam elementos do erotismo mais cruciais do que a fantasia, a revelação e a consumação”. Daqui nasce uma proposta de leitura que nos afigura lapidar e certa.

É esta inversão que Julião Sarmiento explora na sua curta-metragem Parasite na qual conduz a fetichização da repressão a um nível ainda mais surreal. [...] A tomada de consciência é desarmante e desconcertante: a ilícita emoção de observar esta sobrenaturalmente bela mulher a despir-se revela-se agora disparatada porquanto na realidade ela estava a vestir-se. [...] A manipulação a que Julião Sarmiento submete o comportamento erótico torna-se ainda mais complicada quando descobrimos que o filme é na realidade um palíndromo.

Antes da derradeira leitura, não podemos deixar passar uma outra da máxima pertinência no quadro dos eixos mais profundos que definem o trabalho de Sarmiento.

O filme representa uma ruptura no tempo, um pequeno abismo pelo qual o desejo se insinua. A inversão de Miss Marsh era uma afirmação política conservadora, ainda que altamente sexy. A inversão de Sarmiento é um mergulho psicanalítico no prazer perverso e no estranho conforto da privação e da impotência.

Inextrincavelmente associado a este está um outro fenómeno absolutamente transversal às premissas que, desde sempre, movem Sarmiento.

Ainda que o espectador se sinta um voyeur culpado e explorador, o poder está totalmente do lado da stripper, como acontece em qualquer striptease. Mas uma stripper que se veste é ainda mais poderosa. Existe uma insolúvel ambiguidade na relação do espectador com Stephanie. O parasita é um oportunista mas o hospedeiro

pode alimentar-se do parasita. Em última análise, o hospedeiro tem algo que o parasita não pode nunca possuir – e que não tem a certeza de querer possuir.

Depois de referenciado num artigo que escreve ("Anos 70. Agitação e Experimentação", *Arte Ibérica*, Fev. 2000), sob a pena de **María Jesús Ávila** o trabalho de Sarmiento produzido no decénio de setenta merecerá destaque contundente num texto intitulado "Anos de normalização artística" (Ávila 2003, 11-61) que a historiadora de arte espanhola (então residente em Portugal) escreve para o catálogo da mostra *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado* (Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, 2003). Para esta autora Sarmiento personifica "o percurso mais afirmativo entre os artistas surgidos na década de setenta". Desse modo, Ávila não fechará o seu longo ensaio sem mencionar alguns aspectos estruturantes que definem a obra do artista durante aquele paradigma epocal. De um modo esquemático, são eles: a "relação ambígua com a realidade" que os novos *media* experimentais "representam ou significam"; as questões colocadas "em torno da autoria", o questionamento da capacidade referencial da "imagem e da linguagem"; a exploração das "dimensões temporais"; as indagações "sobre o desejo"; o papel da fotografia ora na sua "relação com a linguagem verbal", ora enquanto "condutora de processos de seriação, indexação, repetição e temporalização da imagem"; a focagem na "linguagem verbal" como "inventário ou como citação" que notoriamente contribui para o "incremento da opacidade da imagem". Mas nesse mesmo ensejo, Sarmiento gozará ainda de um tratamento autónomo com a análise que a mesma autora apresenta junto da ficha técnica da obra *Memory Piece (Two Friends)*, 1976/2002, na qual se refere, mediante um discurso rigoroso, às diversas formas como a "temporalidade" ocupou o trabalho de Julião Sarmiento nessa época.

Devido à colaboração com os comissários Pedro Lapa e Delfim Sardo – na elaboração dos exaustivos catálogos que acompanham as antológicas *Trabalhos dos Anos 70* (2002/2003) e *Julião Sarmiento. Ediciones Numeradas. 1972-2006* (MEIAC, Badajoz, 2006), respectivamente –, María Jesús Ávila representa também o mais importante contributo jamais levado a cabo em matéria de inventariação e catalogação da obra de Sarmiento. Na primeira ocasião, o catálogo da exposição do Museu do Chiado corporaliza uma inventariação de cinquenta e seis obras (contemplando um espectro de tempo que vai de 1973 a 1980), todas com a indicação da bibliografia (onde

aparece citada e reproduzida) e do currículo de exposições. Algumas obras – os filmes, vídeos e instalações – ainda gozam de uma descrição formal (e da montagem) detalhada.

Na segunda ocasião, merece atender ao facto do *catalogue raisonné* – de grande formato, 400 páginas, trilingue (português, castelhano e inglês) e com 108 entradas²¹¹ – nos proporcionar toda a informação relativa ao tipo de produção especificamente contemplada: as edições numeradas²¹². Aqui também cada trabalho é documentado fotograficamente, detém uma ficha técnica a qual é acompanhada por uma lista de exposições que o mesmo integrou, uma bibliografia que sinaliza a crítica gerada, as características de edição e seu contexto histórico de produção, consubstanciando assim um "alargamento dos campos de interesse informativo de modo individualizado". No início do volume, depois dos ensaios de Delfim Sardo e de Doris von Drathen (aqui já abordados), podemos ler ainda um texto da autoria da própria Ávila, intitulado "Fixar a Memória e Produzir Leituras Críticas" (Ávila 2007, 70-74), sobre a metodologia aplicada e condições de execução do próprio *catalogue raisonné*. A autora termina referindo a importância deste projecto editorial, tanto no quadro mais específico dos estudos realizados sobre a obra de Sarmiento, como no contexto mais genérico da historiografia portuguesa, dando-nos assim conta de que,

A escolha dos múltiplos [...] contribui para a revalorização de uma prática com escassa tradição em Portugal. [...] O tratar-se de um campo de acção e produção [...] extenso temporalmente – atravessa toda a sua trajectória e acompanha grande parte

²¹¹ Tal como Miguel Amado refere na recensão crítica que escreve sobre a referida publicação (*L+Arte*, Nov. 2007), "este projecto afigura-se imediatamente como uma referência tanto do ponto de vista editorial como historiográfico".

²¹² "Um catálogo *raisonné* é, antes de tudo, o levantamento exaustivo e a classificação rigorosa do objecto de estudo, respondendo a um critério previamente determinado. No caso que nos ocupa, a inventariação, segundo directrizes cronológicas de ordenação, da totalidade da produção do artista no campo das edições numeradas, independentemente da sua natureza: gravura, serigrafia, offset, fotocópia ou fotografia, permitindo pela primeira vez ter uma visão de conjunto destes trabalhos. De fora ficam obras que implicam questões relativas à imagem/movimento/espço, nomeadamente vídeos, filmes, projecções de slides e vídeo-instalações que serão abordadas juntamente com as instalações, numa outra fase" (Ávila 2006, 70).

A formalização deste critério – que define "o campo das edições numeradas" ou os "múltiplos impressos da época contemporânea" (Ávila 2006, 70) – é comentada pelo jovem crítico e curador Miguel Amado, na recensão crítica que escreve sobre o referido catálogo *raisonné* (*L+Arte*, Nov. 2007), da seguinte maneira: "tradicionalmente gravuras e serigrafias mas, acertadamente, aqui alargando a selecção a fotografias".

das suas preocupações técnicas e estéticas – permitia estabelecer os critérios e normas metodológicos de abordagem da obra de Julião Sarmento, convertendo-se ao mesmo tempo num campo de ensaio para posteriores estudos.

A inexistência em Portugal de catalogações sistemáticas de múltiplos impressos da época contemporânea [...] [resultou] num trabalho pioneiro nesta disciplina [...].

À data de aparecimento desta publicação, reduzem-se a três projectos concretizados no panorama da história de arte portuguesa (em curso encontra-se o de Amadeo de Sousa-Cardozo). O catálogo raisonné sobre a obra de Maria Helena Vieira da Silva, editado em 1993, inaugura os estudos deste género. Embora tenha sido uma edição nacional (FCG, FLAD e Banco de Portugal), a autoria e responsabilidade científica da investigação recaiu em profissionais parisienses, de acordo com o contexto em que o seu trabalho se desenvolveu. [...] Isso já não acontece com o catálogo raisonné da pintura de Joaquim Rodrigo, em que tive a oportunidade – e o desafio – de ser co-autora com Pedro Lapa: num projecto integralmente nacional, editado em 1998, que de certo modo, delineou as bases nacionais para posteriores estudos desta natureza. Com os dois primeiros volumes da produção de Júlio Pomar (1942-1968 e 1968-1985), coordenado por Alexandre Pomar, com a colaboração de Natália Vital e Rosa Pomar, publicados respectivamente em 2004 e 2001, acabam as iniciativas desta natureza em Portugal. (Ávila 2006, 73-74).

2. Os "silêncios" e os detractores

Tal como anunciado no início desta primeira parte, chegou o momento de situar, nos respectivos contextos, determinados discursos produzidos em Portugal – ora profundamente negligentes (ou indiferentes), ora tremendamente depreciativos e até desdenhosos – a respeito da obra e da carreira de Julião Sarmento, no que toca às suas inflexões e sintonizações conjunturais.

Para que possamos produzir conhecimento útil e pertinente sobre uma matéria, que é até certo ponto tabu, teremos que ser sensíveis, no caso português, primeiro, à determinação do significado social e cultural de cada um dos tipos de leitura seguidamente analisados em detalhe; e, segundo, aos desacertos (e discordâncias) que os mesmos corporalizam para com os discursos correntes (ou dominantes) a respeito da obra deste artista nos diferentes momentos da sua trajectória.

2.1. José-Augusto França

O primeiro caso, cuja análise neste contexto restrito não nos podemos furtar, prende-se com o “silêncio ensurdecador” do mais importante historiador de arte português de todos os tempos: José-Augusto França²¹³, a quem é atribuído o distinto epíteto de "fundador da moderna historiografia de arte portuguesa" (Celso Martins, *Expresso*/"*Cartaz*", 28-03-97).

É certo que o veterano historiador de arte não chega a tecer fortes depreciações directamente dirigidas ao trabalho de Julião Sarmento. Contudo, a sua radical indiferença – no seguimento das sucessivos pontos da situação conjunturais que vai apresentado sobre a arte portuguesa do século XX – perante um artista português que alcançou níveis de reconhecimento internacional nunca antes alcançados, deve, porém, interessar-nos.

Para explicar a ausência do nome de Julião Sarmento nas obras de índole historiográfica que França vem produzindo ao longo dos anos²¹⁴, poderia à partida ser evocada a questão do balizamento cronológico: um historiador que trabalhou

²¹³ José-Augusto França nasceu em Tomar em 1922. Ficcionista, historiador e crítico de arte português. Professor Catedrático Jubilado da Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras de Lisboa em 1944. Obteve os graus de Doutor em História (1962) e em Letras e Ciências Humanas (1969), na Sorbonne, em França, para onde partiu, como bolseiro do estado francês, em 1959. Entre 1947 e 1949 participou nas actividades do Grupo Surrealista de Lisboa, enquanto teórico e divulgador, de que fizeram parte, entre outros, Mário Cesariny de Vasconcelos e Alexandre O'Neill. Colaborou, com artigos de crítica de arte e cinema, em inúmeras revistas e jornais literários portugueses e estrangeiros, destacando-se, no último caso, *Art d'Aujourd'hui* e *Cahiers du Cinema*. Dirigiu a revista *Unicórnio* (1951-1956), a Galeria de Março (1952-1954) e o *Dicionário da Pintura Universal* (1959-1973). Foi Professor na Sociedade Nacional de Belas Artes. Estudioso da história e da sociologia da arte, publicou, entre outros, *Amadeo de Souza Cardoso* (1957), *Situação da Pintura Ocidental* (1959), *Da Pintura Portuguesa* (1960), *Dez Anos de Cinema* (1960), *Une Ville des Lumières: La Lisbonne de Pombal* (1965), *A Arte em Portugal no Século XIX* (1962, em dois volumes), *A Arte em Portugal no Século XX* (1974), que recebeu o Prémio José de Figueiredo, *Le Romantisme au Portugal* (1975), *Cem Exposições* (1982), *Os Anos 20 em Portugal* (1992). Foi Director da revista *Colóquio/Artes* (1971-1996) e de 1980 a 1986 dirigiu o Centro Cultural Português em Paris.

²¹⁴ A par de *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910 a 1990)* (Lisboa, Livros Horizonte, [1972], 3.ª edição actualizada 1991), referimo-nos essencialmente ao título *História da Arte Ocidental 1750-2000* (Lisboa, Livros Horizonte, 2006, 1.ª edição 1974).

fundamentalmente até ao ano 1961 – espectro temporal contemplado na sua incontornável *História de Arte em Portugal no Século XX* (publicada em 1974). Porém, no resumo sucessivamente actualizado de *L'Art dans la Société Portugaise au XXe Siècle* (a tese de Doutoramento que apresentara em 1963 à École Pratique des Hautes Études de Paris 3), e que aparece com o título de *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910 a 1990)* (com uma 3.^a edição actualizada, em 1991, e uma 4.^a, em 2000) – uma obra menor que o autor ressalva não ser de "história de arte" –, escreve J.-A. França o seguinte:

*No decénio seguinte [década de oitenta], porém, a estabilidade desejada a um nível quase europeu, de centro-democrático, foi coberta por uma **actividade artística mediana**, onde **em vão se procuraria uma personalidade marcante** – e muitas se observam em acordo com a mediana informação estrangeira cada vez mais aparentemente recebida* (França 1991 [edição aumentada], 83, os negritos são nossos).

Uma primeira perplexidade resulta duma *cegueira* escandalosa perante um momento (justamente o ano de 1991) em que o trabalho de Sarmento havia adquirido uma larga difusão nos meios especialistas internacionais, nomeadamente críticos e institucionais²¹⁵. Cabe inquirir como é que alguém que se dedicou tão profundamente ao "estudo da difícil internacionalização da arte do seu país" (do relatório que Roland Barthes escreveu sobre a Dissertação de Doutoramento supracitada de J.-A. França), e que de modo continuado (e estafante) se lamenta de um país cuja história é marcada justamente pela *anacronia e atemporalidade*²¹⁶, subitamente não reconhece a entrada de

²¹⁵ 1991 é o ano da primeira exposição de Julião Sarmento em Nova Iorque, numa galeria de prestígio (a Louver) "e com considerável êxito de crítica (recensões nas revistas americanas 'Artforum', 'Art News' e 'Arts Magazine')", como nos assinala Alexandre Melo (Melo 1999 [estudo], 167-169). 1991 é igualmente o momento que marca o início de uma sequência de exposições antológicas de consagração, de reconhecimento por parte das grandes instituições, de que a apresentada no Witte de With (Roterdão, 1991) é a primeira. Registe-se ainda que no plano internacional, depois das exposições em espaços institucionais espanhóis e algumas exposições de pequena dimensão em espaços institucionais menos relevantes – como a Stadtische Galerie (Erlangen, 1989) –, neste âmbito merece ainda destaque as participações em várias exposições internacionais de prestígio entre as quais avulta 'Metropolis' (Martin-Gropius-Bau, Berlim, 1991).

²¹⁶ "Isto nos conduz finalmente a outro problema, latente no decurso do nosso inquérito: a participação de Portugal no século XX, ou, por outras palavras, a **sua 'existência' actual e actuante**. Certos indícios permitem-nos concluir dizendo que a nação portuguesa, após uma **longa existência sucessivamente anacrónica e atemporal**, chegou ao fim dos anos 60 (praticamente à morte de Salazar-pai tirano...) um grande *brassage* de valores morais e materiais, a ser tomada por interesses (problemas,

um artista português em patamares inéditos de reconhecimento crítico e institucional, situados a uma escala Europeia (e até Mundial): primeiro, pela figura de Julião Sarmento, depois, por Pedro Cabrita Reis, ambos seleccionados por duas vezes para a *Documenta*, a mais importante exposição internacional regular de arte contemporânea, que se realiza de cinco em cinco anos em Kassel na Alemanha.

Acresce-se ainda o facto de quando J.-A. França trata especificamente do problema da "relação com o estrangeiro", num livro que se ocupa de um arco cronológico que engloba a década de 80, nem uma palavra escreve sobre o papel pioneiro de Sarmento.

A relação com o estrangeiro, e com Paris em particular, fonte de informação, possibilidade de formação e também lugar mítico, tem assim uma enorme importância no nosso inquérito. Ouvimos artistas portugueses dizerem-se 'de Paris' por desafio; por Paris durante alguns decénios eles juraram. E cabe aqui evocar o caso de Vieira da Silva, que, por insólito, não podia entrar no quadro da nossa pesquisa. De resto, só a partir da altura em que o surrealismo chega a Lisboa, o seu papel suis generis é considerado aqui.

O caso desta pintora que alcançou a celebridade internacional deve, porém, interessar-nos: se, por um lado, ela leva a considerar mais uma situação de mito, do domínio fantomático da nossa cultura (que não cabe aqui analisar), por outro, mais mediato, ele permite pôr o problema da reciprocidade da influência estrangeira. A uma influência 'importada', em que medida pode corresponder uma influência 'exportada'? Pondo à parte o caso Amadeo, que a morte levou cedo de mais para ser posto à prova, é em Vieira da Silva que pela primeira vez a interrogação se formula. Ela se formulará, depois, em casos de 'terceira geração' e já da 'quarta': logo em F. Lemos, o primeiro a partir, em 1953, e em Bertholo e Lourdes Castro, longamente ausentes, Paula Rego, B. Cid e Costa Pinheiro, nomeadamente – ou em outros posteriores emigrantes, como Darocha e L. Lemos; ou num renascido Dacosta.

acontecimentos, atracções, consumos - e até por mitos) que dizem respeito a um tempo que já não corre apenas do outro lado dos Pirenéus" (França 1991, 88, os negritos são nossos).

Sobre este problema França deixa sintomaticamente de fora os anos 80 portugueses ao escrever o seguinte: "a exploração na realidade portuguesa do século XX que acabamos de tentar fazer, pelo ângulo, altamente significativo e pouco utilizado, da vida artística nacional, podemos concluir pelo enunciado de uma hipótese segundo a qual as duas gerações, ou grupos, 'positivos' na criação de objectos e na definição de factos artísticos, em 1915-17 e, depois de 1947-49, em 1950-60, cumpriram um movimento circular que configura a situação da Nação em relação à arte contemporânea e vice-versa" (França 1991, 92).

Em todos eles um meio estrangeiro se impõe como condição sine qua non, não apenas do seu êxito, mas do desenvolvimento dos respectivos projectos pessoais. O facto de os meios referidos apresentarem características sociológicas muito diferentes, se não opostas, em dois casos: meio de grandes tradições culturais para uns, e o outro meio brasileiro, inteiramente virado para um futuro ilimitado, todos eles estranhos em absoluto ao sistema de valores portugueses - não é certamente sem significação (França 1991, 87-88).

Este posicionamento parece bater de frente – por um efeito de distorção algo maniqueísta – com o posicionamento daquele que talvez melhor represente a facção crítica que J.-A. França francamente repudia: Alexandre Melo.

*Contemporaneidade e internacionalização foram duas palavras-chave nos discursos sobre as artes plásticas surgidos nas artes plásticas na década de 80. A insistência nestas noções correspondeu ao facto de, pela primeira vez na história, nomes portugueses a trabalhar em Portugal estarem presentes ao mais alto nível do circuito internacional, lado a lado com artistas estrangeiros que, ao mesmo tempo, trabalhavam em direcções congéneres. Citemos dois exemplos sobejamente conhecidos: Julião Sarmiento e Cabrita Reis. [...] Dir-se-á que são apenas dois casos. Mas não convém subestimar dois casos em apenas dez anos de um século em que não se registou nenhum caso. Não esqueçamos que Amadeo, Vieira da Silva ou Paula Rego fizeram o essencial das suas carreiras no estrangeiro*²¹⁷ (Alexandre Melo, "Dez Anos que Abalaram o Mundo", *Expresso*, 5-2-1994).

Também na qualidade de director da principal revista portuguesa especializada em artes durante as décadas de (70 e) 80²¹⁸, a *Colóquio-Artes*, J.-A. França corporaliza,

²¹⁷ Para exaltar a importância da pioneira participação de uma artista português numa *Documenta*, marco protagonizado por Julião Sarmiento em 1982, recorramos a um parágrafo, já citado neste estudo, de Leonel Moura: "Portugal tem de novo os seus Souza Cardoso, os seus Santa Rita, e também de novo se encontra sem meios para os reconhecer. Resta saber se voltará a vencer a doença e o suicídio... ou se desta vez alguns conseguirão sobreviver quebrando o isolamento e a mediania da nossa produção artística, sem ser necessário emigrar ou adoptar mesmo outras nacionalidades" (Leonel Moura, "Julião Sarmiento", *Mais*, 18-3-1983).

²¹⁸ "A *Colóquio-Artes* alheia-se deliberadamente do movimento da época. Em contrapartida vários órgãos de informação geral (*Diário de Notícias*, no início da década, e *Expresso*) ou cultural (*J. L.*) acolhem uma quantidade de informação inusual sobre as actividades artísticas fornecidas por críticos em reconhecida relação com a actualidade (Leonel Moura ou Cerveira Pinto ou Alexandre Pomar, Bernardo Pinto de Almeida, Alexandre Melo, João Pinharanda, Eduardo Paz Barroso e António Rodrigues). Inicia-

a respeito da projecção da carreira de Sarmiento, uma omissão inexplicável. Ora, para tentar compreender esta *cegueira*, espécie de indiferença declarada, três motivos parecem enlaçados: (1) a nostálgica fidelidade, assumida e militante, perante a memória de uma mítica influência artística francesa²¹⁹, que, na nova conjuntura da arte contemporânea, se revela cada vez mais definhada em prol de outros centros que vêm se afirmando desde a II.^a Grande Guerra; (2) o deliberado alheamento conjuntural perante a arte mais inovadora que define a nova *situação* dos Anos 80²²⁰; (3) as resistências

se uma nova fase de debates por ocasião da MARCA-Madeira (1987) ou organizados nas duas edições do Fórum das Artes (Lisboa, 1987 e 1988), embora nunca alargados à totalidade do mundo artístico por falta de articulação entre os diferentes grupos de interesses e não disponibilização dos órgãos de classe" (Pinharanda 1995, 617).

²¹⁹ Vide o recente estudo de Margarida Brito Alves sobre a revista *Colóquio / Artes*, cuja direcção foi ocupada por José-Augusto França durante mais de duas décadas: "Apesar de a maior parte dos seus colaboradores serem portugueses, uma das marcas que se destaca na *Colóquio / Artes* é o facto de ter sido dado um crescente protagonismo aos autores franceses – tornando evidente a proximidade da revista ao contexto artístico francês. Entre os colaboradores estrangeiros, destaca-se uma maioria de autores franceses, ou pelo menos ligados ao contexto artístico francês, comparativamente ao número de colaboradores de outras nacionalidades.

[...] De facto, mais de um terço do número total de colaboradores da revista eram de origem francesa ou tinham realizado parte da sua formação no meio académico de Paris. Mesmo uma parte significativa dos autores portugueses convidados a colaborar na revista, inclui-se nesse grupo, tratando-se de autores que mantinham ou tinham mantido uma ligação ao contexto académico parisiense – estudantes ou artistas que foram procurar em Paris uma formação que não encontravam então em Portugal. [...] uma óbvia justificação para o elevado número de colaboradores franceses é o percurso pessoal e profissional de José-Augusto França, que enquanto bolseiro do Governo Francês instala-se em Paris em 1959, tendo ali preparado um doutoramento em História e um diploma em Sociologia da Arte, na *École Pratique des Hautes Etudes* sob direcção de Pierre Francastel, e sete anos mais tarde, um doutoramento de *Estado na Universidade de Paris III* – tendo tido assim oportunidade de se integrar no contexto parisiense, com o qual manteve ligações profissionais, que lhe vieram a facilitar o contacto com um alargado número de autores franceses" (Alves 2007, 52-53).

²²⁰ Alguns autores parecem claramente corroborar esta hipótese. João Pinharanda, discorrendo retrospectivamente sobre os anos 80, aponta "a ausência de uma imprensa especializada acertada com as mudanças da contemporaneidade", considerando que a "*Colóquio / Artes* alheia-se deliberadamente do movimento da década" (Pinharanda 1995, 617).

Margarida Brito Alves, no seu rigorosíssimo estudo que elaborou recentemente sobre a revista *Colóquio/Artes* (da qual José-Augusto França foi director durante as décadas de 70, 80 e parte de 90), confirma-o peremptoriamente: "A análise das capas referentes à década de 80 traduz uma substancial diferença em relação à década anterior. Se durante a década de 70 é perceptível uma correspondência atenta entre os diversos acontecimentos artísticos que definiriam este período e a selecção de artistas que foram divulgados nas capas da revista, existindo por vezes uma representação quase síncrona de determinados eventos, na década de 80 essa correspondência deixa de ser tão evidente. [...] José-Augusto França perspectiva os Anos 80 como um período de '*oportunidades e sobretudo de oportunismos*'", considerando que a escolha dos artistas representados nas capas traduz a produção artística que foi então considerada ser merecedora de ocupar essas capas, e o que justifica um certo distanciamento entre a divulgação veiculada na *Colóquio / Artes* e alguns dos eventos que pontuaram o contexto artístico português dessa década" (Alves 2007, 82-83).

Num artigo de 1985 assinado por Maria José Mauperrin (*Expresso*/"Actual", 8-6-1985), intitulado "Artes visuais: os novos mercados para a aventura", pode ler-se o seguinte depoimento: "Eu continuo a ter muito respeito pelo conhecimento e trabalho pioneiro de alguns dos nossos críticos' – diz-nos alguém ligado a uma galeria, em Lisboa. 'Porém, não gosto de ler que José-Augusto França traduz «Bad Painting» por pintura estupidada. Não acho correcto".

ideológicas ante as influências pretensamente nocivas e desalinhadoras de um mercado florescente.

O motivo para esta constatada negligência torna-se, por fim, mais tangível quando J.-A. França se refere directamente ao trabalho de Julião Sarmiento. Com o título algo provocatório de "Tenho horror aos vendilhões" (*Expresso*/"Cartaz", 28-03-97), o veterano historiador cede uma entrevista a Celso Martins onde podem ser lidas as seguintes passagens:

C.M.: *É, por vezes, acusado de não ter dado grande espaço à geração emergente dos anos 80, nomeadamente na 'Colóquio Artes' de que foi director...*

J.-A.F.: *Não é uma acusação muito justa. Há uma série de artistas que respeito bastante. Tenho admiração pelo Calapez [...]. Gosto muito do Rui Chafes e tive ocasião de escrever sobre ele. O Sanches teve capa na 'Colóquio', o Croft nunca teve mas estava encomendada. Do Julião Sarmiento gosto menos, vejo através dele muitas outras coisas que ele também vê e que eu já vi por esse mundo fora.*²²¹

²²¹ Nunca foi integrado na revista qualquer artigo de fundo sobre a obra de Julião Sarmiento, e salvo raríssimas excepções entre o conjunto de artistas portugueses seus contemporâneos que emergem na década de 80, Sarmiento nunca gozou de destaque na capa da *Colóquio/Artes*.

Sobre a lógica de selecção dos artistas que foram capa na revista *Colóquio/Artes* ver o estudo de Margarida de Brito Alves dedicado à publicação: "[...] na *Colóquio/Artes*, as capas foram invariavelmente ocupadas por obras de artistas portugueses, constituindo-se como um meio de informação visual em Portugal, mas principalmente no estrangeiro. A cada uma das capas correspondeu pelo menos um artigo na revista sobre o artista colocado em destaque – que teve dessa forma uma excelente oportunidade de divulgar o seu trabalho.

Não existindo um programa que orientasse uma divulgação ordenada de artistas nas capas da revista, optou-se por seguir um certo sentido de oportunidade, sendo a qualidade dos trabalhos, o único critério de selecção. Referindo-se ao resultado dessa selecção, José-Augusto França refere actualmente que os artistas escolhidos *'eram todos bons e todos mereciam estar numa capa de revista'*" (Alves 2007, 65).

Partindo deste estudo, podemos verificar que os artistas portugueses destacados pelas capas da revista durante a década de 80 foram, na grande maioria dos casos, figuras de emergência extemporâneas ou de índice de reconhecimento internacional sempre incontestavelmente inferior ao de Julião Sarmiento na época (sobretudo a partir de 1982, ano em que o mesmo participa na *Documenta*): José Nuno Câmara Pereira (Jun. 1980), António Charrua (Set. 1980), António Dacosta (Jun. 1981), Menez (Agosto. 1981), Marta Telles (Dez. 1981), Sam (Mar. 1982), Vespiera (Abr. 1982), Cruz Filipe (Set. 1982), Zulmiro de Carvalho (Mar. 1983), José Nuno Câmara Pereira (Set. 1983), Joaquim Rodrigo (Mar. 1984), João Moniz (Jun. 1984), Manuel Baptista (Set. 1984), Emília Nadal (Dez. 1984), Manuel Casimiro (Mar. 1985), Carlos Nogueira (Jun. 1985), Carlos Calvet (Set. 1985), João Grijó (Mar. 1986), Eduardo Nery (Jun. 1986), Darocha (?), Fernando Lanhas (Dez. 1986), Graça Morais (Mar. 1987), Amadeo Souza-Cardoso (Jun. 1987), Gracinda Candeias (Set. 1987), Henrique Ruivo (Dez. 1987), Helena Almeida (Mar. 1988), Vieira da Silva (Jun. 1988), Jaime Silva (Dez. 1988), Luís Lemos (Jun. 1989), Paula Rego (Dez. 1989).

C.M.: *Como vê as transformações no meio artístico português depois da chegada do mercado?*

J.-A.F.: *Vejo alguns efeitos, não diria nefastos mas perversos. [...] Penso que há modas e modos. Um modo de ser e modas de fazer. E depois os pintores tornam-se decorativos. O dinheiro corrompe realmente e eu tenho horror aos vendilhões.*

Quando, diante da inescapável evidência que provém de um conjunto de indicadores incontestáveis – plena sintonização com os paradigmas da arte mais inovadora (internacional), sucesso mercantil (nacional e internacional), reconhecimento da crítica (nacional e internacional) e consagração institucional (nacional e internacional) –, começa a enfraquecer a eficácia apenas ao estafado argumentário que suporta a tese do "'Eterno Recomeço' que, na sua óptica, continuamente aflige a sociedade portuguesa"²²², J.-A. França recorre à diabolização do *mercado*²²³, à desvalorização das *modas* da produção internacional, à denúncia da perversidade dos compadrios e das promiscuidades onde se move a nova crítica portuguesa, ávida defensora das novas propostas artísticas da geração de 80, que o mesmo, no geral, desconsidera.

A crítica do quotidiano artístico desenvolveu-se também, mas por demais segundo o próprio desenvolvimento do mercado, o qual começa a internacionalizar-se,

²²² Diante do marasmo que fora o panorama geral do modernismo português até à década de 80 – salvo raíssimas exceções (com Amadeo a deter um lugar mítico) – alega França com relativa justeza que "tendo a geração precedente existindo em dessintonização com o seu próprio tempo, aquela que se lhe segue aplica-se necessariamente o tempo que faltou" (França 1991, 82).

²²³ Debruçando-se sobre a situação artística dos anos 80 portugueses, Rui Mário Gonçalves caracteriza com indisfarçável desencanto uma conjuntura pautada pelas "arbitrariedades na selecção dos valores estéticos" e pela "mediocridade do gosto dominante": "Cercando a actividade criadora, esta conjuntura permitiu: exaltar os sinais exteriores das diferenças de ritmo das intervenções dos artistas das diversas gerações; avaliar as obras pela assinatura do autor, negando a sua análise estética; desideologizar a vida cultural; assumir a obra de arte como objecto de luxo" (Gonçalves 1986b, 163).

Na mesa-redonda que integra o catálogo da recente exposição *Anos 80. Uma Topologia* (Porto, Museu Serralves, 2007), Cerveira Pinto dá-nos um leitura diversa da fase inicial dos anos 80 em Portugal ante a estigmatização redutora tecida por J.-A. França e Rui Mário Gonçalves: "[...] eu, o Julião, o Leonel compúnhamos o trio conspirador permanente, depois havia mais pessoas - isto antes de aparecer o Melo. [...] Os anos 80 dividem-se entre um primeiro período (chamemos-lhe um período 'heróico'), que é o período da conceptualização, das discussões, de toda essa efervescência, e um segundo período, que é o período da mercantilização ou da visibilização económica desse processo. Este segundo momento é uma coisa completamente diferente, em que há um declínio absoluto do 'miolo intelectual' da própria actividade artística. É então que se deixa de falar de arte e se passa a falar de vendas e de contratos com galerias" (Pinto 2007, 104).

profissionalizando-se para além das múltiplas galerias de boa vontade, apressadamente abertas numa nova euforia mercantil, mais uma vez de pouco tento e com pressuroso eco em magazines especializados. Mas é verdade que, em 1990, a projecção da arte portuguesa no estrangeiro, em termos realistas de cotações, depende dessa nova situação que se traduz, por todo o lado, mais em feiras que já em bienais ou (ainda menos) em conjuntos nacionalmente enviados, sem resultados sequer creditados. O circuito de informação transformou-se, mal ou bem (a crítica, a sociologia e a história de arte o dirão), dentro de uma perspectiva de rentabilização, muito mercado-comum de nova ética generalizada.

Dentro dela actuam os protagonistas e os comparsas da vida artística – além e aquém-fronteiras, notando-se que, fora delas, continuam, afinal, quase todos quantos lá se encontravam em 1974, e alguns mais, dissolvidos, com raras excepções proporcionais, nas águas de uma criação internacional, em suas modas e suas chances. Nisso, os anos 80 portugueses ora decorridos, melhor que os anteriores, por força de conjuntura, se inseriram nos mesmos anos dos Outros... (França 1991, 77-78).

Partindo desta longa passagem citada podemos asseverar que J.-A. França se assume clara e assertivamente como alguém que vê o desenvolvimento do mercado internacional como um fenómeno que não se coaduna com a nobreza dos desígnios da arte, como se este fosse uma força de perniciosos germes entrados no seu corpo. Esta visão reactiva corporaliza um dos agentes tutelares dos bloqueios e oposições por parte de quase todos os canais institucionais em Portugal.²²⁴ Trata-se, curiosamente, de uma postura diametralmente oposta aquela que o curador João Fernandes, num ensaio

²²⁴ No seu artigo de cariz historiográfico "Anos 80: 'A Idade da Prata'", João Pinharanda parece criticamente endereçar a sua leitura a uma tipificação discursiva que nos parece aqui de todo integrar o posicionamento de J.-A. França, ao escrever que, "a conjuntura foi-lhes favorável: a estabilização política e o crescimento económico permitiram o surgimento de mais-valias aplicáveis em bens de prestígio e de uma nova classe média-alta que garantiu um mercado crescente. Isso foi complementado pela afirmação social (e pública) da personagem-artista, num processo considerado pelas **opiniões reactivas como promocional e esvaziado de conteúdos teóricos, políticos e estéticos**" (Pinharanda 1995, 616, os negritos são nossos). Mais adiante, o mesmo autor estende o seu dedo acusatório a um *status quo* enformado por uma série de instituições, às quais duas J.-A. França está directamente ligado, diagnosticando consequências nefastas em termos da projecção das carreiras artísticas portuguesas em termos nacionais e internacionais: "mantém-se a ausência de uma imprensa especializada acertada com as mudanças da contemporaneidade. **A Colóquio-Artes** alheia-se deliberadamente do movimento da época. [...]. De facto, as instituições não vêm renovadas nem os seus quadros, nem o entendimento das realidades. A Sociedade Nacional de Belas Artes, a **Associação Internacional Internacional de Críticos de Arte** ou os departamentos artísticos da Fundação Calouste Gulbenkian seguem **políticas de reacção** até final da década. De tal modo que a consagração dos artistas é principalmente garantida pelos circuitos jornalísticos e comerciais adquirindo inevitáveis fragilidades (Pinharanda 1995, 617, os negritos são nossos).

retrospectivo dedicado ao significado e efeitos gerados pela histórica exposição *Alternativa Zero*, invoca para definir o novo paradigma que se lhe sucede.

Toda a geração de críticos surgida depois dos anos 80 não se esquecerá de sublinhar a relevância da 'Alternativa'. Reflectindo-se contudo mais como um fim do que como um início. A partir da época em que a 'Alternativa' se realiza, o contexto internacional da arte começa, com efeito, a sofrer profundas alterações: as ideias de vanguarda ou experimentalismo recomeçam a diluir-se nos novos expressionismos, a pesquisa estética revisita as memórias da arte do séc. XX, sem a obsessão ideológica da ruptura ou do novo. O quadro ou o objecto escultura regressam, desconstruídos agora de um outro modo, a relação arte-vida passa a equacionar-se mais em termos de práticas individuais e estilísticas do que em termos de objectivos colectivos e sociais de participação ideológica nas transformações sociais, o mercado da arte reanima-se nos primeiros anos da década de 80, fazendo eclodir uma nova situação onde, como Bonito Oliva constata e propunha, 'a vanguarda é o mercado' (Fernandes 1997, 33-34).

J.-A. França não só não absorveu (ou não quis atender) aos sinais de alteração de paradigma – que genericamente enforma uma nova geração que globalmente deseja "reconquistar autonomia criativa (desideologização dos programas de trabalho e aumento de visibilidade pública) e económica (recuperação do mercado da arte)" (Pinharanda 1995, 615-616) – como forneceu ainda uma explicação aos indicadores tomados por ele como falsamente positivos. Se tentarmos aprofundar o problema, descobriremos que, na óptica do historiador de arte, o sucesso se torna insucesso, o florescimento do mercado um mal pernicioso, a visibilidade internacional não uma oportunidade mas um "oportunismo"²²⁵, o reconhecimento efectuado pela nova geração crítica portuguesa o efeito de uma espécie de degeneração das regras do jogo. Porém, nem uma palavra de J.-A. França (mesmo depois das consecutivas actualizações ao seu ensaio aqui recenseado que se prolongam até à década de 2000), sobre os agentes internacionais – a maior parte deles certamente não atemorizada pelas "perniciosas" lógicas do mercado – que validam e consagram o trabalho de Julião Sarmento.

²²⁵ "José-Augusto França perspectiva os Anos 80 como um período de '*oportunidades e sobretudo de oportunismos*'" (entrevista cedida a Margarida Brito Alves (Alves 2007, 82), Lisboa, 18 de Janeiro de 2005) – caracterização corroborada por Rui Mário Gonçalves, quando este último, abordando também os mesmos anos 80 em Portugal, escreve, "não se trata de um individualismo derivado da força da personalidade, mas do oportunismo" (Gonçalves 1986b, 164).

Depois das participações nas *Documenta* 7 (1982) e 8 (1987), nas bienais de Paris (1980) e de Veneza (1980, 1997) e de uma série de exposições colectivas – como *Text-Foto-Geschichten* (Heidelberg e Bona, 1979), *Europa 79* (Stuttgart, 1979)²²⁶, *'Gott oder geissel? Erotik in der kunst heute'* (Bona, Munique e Tilburg, 1981/1982), *Terrae Motus* (Ercolano, 1984), *Prospect 86* (Frankfurt, 1986), *Metropolis* (Martin-Gropius-Bau, Berlim, 1991) e *Unbound - Possibilities in painting* (Hayward Gallery, Londres, 1994) - da máxima relevância, reportamo-nos designadamente (I.) às individuais nas prestigiadas instituições do estrangeiro, que consagram a obra de Sarmiento, constituindo assim uma sequência notável de mostras antológicas e retrospectivas realizadas a partir justamente de 1991: depois das exposições em espaços institucionais espanhóis e algumas exposições de pequena dimensão em espaços institucionais menos relevantes – como a Stadtische Galerie (Erlangen, 1989) ou a Stadtische Galerie am Markt (Schwabisch Hall, 1990) – contam-se as de Witte de With (Roterdão, 1991), IVAM (Valência, 1994), Haus der Kunst (Munique, 1997), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Washington) e Palacio Velazquez, (Madrid, 1999). (II.) Aos comissários de renome incontestável que com Sarmiento trabalharam antologicamente: Kevin Power (1991), Gosse Oosterhof (1991), Michael Tarantino (1992 e 1993), Vicente Todoli (1994), Hubertus Gabner (1997), James Lingwood (1999). (III.) À resenha colossal de artigos publicados sobretudo em periódicos estrangeiros especializados – entre os quais se encontram os mais destacados e de maior circulação internacional (*Artforum*, *Art in America*, *Artscribe*, *Flash Art International*, *Art Press*, *Kunstforum*, *Noëma: Art Magazine*, *Neue Kunst in Europa*, *Lapiz* (Madrid), *Lapis/Arte* (Salerno), *Art Papers*, *Contemporanea*, *Arts Magazine*, *Artnews*, *Galleries Magazine*, *Arte y Parte*, *El Guía. Ars Mediterranea*, *The Art Newspaper*, *Contemporary Visual Arts*, *Art Monthly*, *Art/Text* e etc.) –, assinados por nomes de referência da crítica internacional, dos quais sublinhamos apenas: Arcangelo Izzo (1984), Luis Francisco Pérez (1985), Kevin Power (duas vezes em 1986, 1987), Christoph Blase (1987), Aurora Garcia (1987), David Joselit (1987), Thomas Senne (1989), Bettina Pauly

²²⁶

"Na primeira, entre 20 artistas, destacam-se nomes como os de John Baldessari, Christian Boltanski, Victor Burgin, Jochen Gerz, Duane Michals ou William Wegman. Na 'Europa 79', uma exposição que se apresentava como panorama prospectivo da arte europeia, para além de Sarmiento e Helena Almeida refiram-se, entre muitos outros, Tony Cragg, Isa Genzken, Gerhard Merz, Reinhard Mucha, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Boyd Webb, Jean-Pierre Bertrand, Bertrand Lavier ou David Weiss" (Melo 1999 [estudo], 164).

(1991), David Galloway (1991), Dorothy Spears (1991), Alfred MacAdam (1991), Jan Avgikos (1992 e 1999), Richard Vine (1996), Adrian Searle (1997 e 1998), Dan Cameron (1997), David Green (1998), Teresa Macrì (1998), Howard Risatti (1999). (IV.) À longa lista de ensaios em catálogos produzidos por reputados críticos, comissários e teóricos de arte: Annelie Pohlen (1981), Rolf H. Krauss (1982), Marga Paz (1985), Aurora Garcia (1988 e 1997), Armin Zweite (1987, 1988 e 1989), Bert de Beul (1990), Cathrin Klingsöhr (1990), Harald Siebenmorgen (1991), Bettina Pauly (1991), Michael Tarantino (1992, 1993, 1997, duas vezes em 1998 e 2000), Regina Basha (1994), Dan Cameron (1994 e 2001), J. F. Yvars (1994), Jan Avgikos (1994), Adrian Searle (1994 e 1999), Hubertus Gassner (1997), Nancy Spector (1997), James Lingwood (1999). (V.) Às entrevistas em periódicos, catálogos ou monografias igualmente conduzidas por personalidades de distinto relevo: Judith Hoffberg (1984), Kevin Power (1985, 2001), Marga Paz (1986), Christoph Blase (1987), Chris Dercon (1991), Germano Celant (1997), Teresa Macrì (1998), Akiko Miyake e Nobuo Nakamura (1998), Belinda Grace Gardner (2000).

Perante estes indicadores de insofismável validação crítica e de indelével consagração institucional, resta-nos apenas notar que J.-A. França parece viver numa exígua (e algo extemporânea) gaiola ideológica que o confina à manutenção de um olhar quase assumidamente cáustico ante os novos caminhos da arte contemporânea. Ao mesmo tempo que, com efeito, lhe permite dar um novo sentido à internacionalização da arte portuguesa na década de 80. O historiador de arte procura uma justificação (forçada) que contorne a irremediável obsolescência da sua *tese* – a endémica "anacronia" ou "atemporalidade" portuguesa – ante a nova conjuntura que entretanto emergiu nos anos 80 em Portugal, fortemente pautada por um fluxo de internacionalização sem precedentes.

Em suma, devemos interpretar que se trata menos de um desinteresse, ou de uma desinformação, do que um posicionamento consciente e criteriosamente enformado, uma inapetência generalizada do ponto de vista crítico, típica de uma visão não renovada, incapaz por isso de resolver problemas de conjuntura. Falamos sobretudo da persistência de um modo modernista de *ver* e de *ler* tanto os factos/paradigmas como a

própria lógica de evolução das conjunturas²²⁷, depois da emergência da óptica do pós-modernismo na arte (primeiro pela verve experimental dos novos média e da noção de "campo alargado" do artístico pela entrada, ainda que tardia, da *neo-vanguarda* em Portugal²²⁸, e, depois, pela via do "regresso à pintura" e do ecletismo anti-evolucionista apenso ao ideário do pós-modernismo pictórico, este consubstanciando em Portugal uma actualização mais sintonizada com a hora europeia). Porém, França, por seu turno, continua de molde a promover uma perspectiva pessimista do mesmo período. Pessimista congénito, persiste hasteando a *mesma* bandeira de sempre para mastigar o *mesmo* contributo resignado de um *mesmo* resignado "panorama de desilusões" sucessivas.

Resulta das nossas breves observações que o posicionamento do veterano historiador é tudo menos inexplicável. Poderíamos mesmo descrevê-lo, sem erro demasiado, e sem apelar para o domínio do tabu, como um *impensado* no seio de um debate que se afigura urgente sobre a caracterização da crítica e da historiografia de arte portuguesa contemporânea. Contudo, sem um estudo de fundo sobre a crítica de arte dos últimos decénios em Portugal, é-nos barrado o acesso a essa tónica da maior relevância. Vemo-nos assim à beira de um caminho ainda com contornos pouco delineados. Apenas nos é outorgado arriscar que, no meio dessa nebulosa, deste território ainda virgem, vislumbram-se sinais de peripécias, agudas rivalidades geracionais e provocações mútuas entre agentes e protagonistas de índole diversa, que nas suas subtilezas (ou nas entrelinhas dos discursos apresentados) parecem esconder, na sombra dos bastidores, contendas de maior envergadura.

²²⁷ Na mesa-redonda dedicada à situação portuguesa no quadro da conjuntura dos anos 80, que integra o catálogo da recente exposição *Anos 80. Uma Topologia* (Porto, Museu Serralves, 2007), Eduardo Paz Barroso nota que: "Visto a esta distância, o contexto artístico dos anos 80, e sobretudo em Portugal, permite constatar uma ideia, que me parece muito segura, discutida por Gianni Vattimo: a ideia de que o pós-modernismo é um momento em que todos os critérios de avaliação do modernismo deixam de funcionar. Creio que os anos 80 foram, em vários domínios de interacção estética e social, uma espécie de experimentação laborial desta falência" (Barroso 2007, 105).

²²⁸ Sobre a exposição *Alternativa Zero*, que a SEC soube, em 1977, acolher e subvencionar, escreve J.-A. França que: "Exposição poética e demagógica, aberta a vários horizontes de vanguarda, ela assimilou, reflectiu e propôs o que era e seria possível no Portugal pós-25 de Abril, em lembranças de Kassel. 'Alternativa Zero porque não há outra', disse-se na altura, e nessa posição de contestação e de alegria ('a coisa mais séria da vida' na citação de Almada então feita), a exposição foi, ao mesmo tempo, uma espécie de bomba, de agente catalizador e de impasse numa situação incerta. Incerta de si própria e das suas improváveis possibilidades sociais – como verdadeiro e final símbolo do presente vivido na segunda metade dos anos 70..." (França 1991, 73).

Digamos que essas provocações mútuas com as quais nos deparámos na leitura da fortuna crítica (e das suas ausências) de Julião Sarmento, segue uma evolução que não nos cabe aqui delinear.

Uma última palavra: ao abrigo do seu miserabilismo cáustico que faz continuamente da história de arte portuguesa um muro de lamentações resignado e aparentemente sem solução, as palavras supracitadas de J.-A. França patenteia-nos as provas mais contundentes da situação portuguesa, dos nichos de resistência que aqui esboçamos, nacionalmente, e ainda em traços largos, porque limitado ao crivo da fortuna crítica de Julião Sarmento.

2.2. António Cerveira Pinto

Como vimos anteriormente, António Cerveira Pinto fora, nos alvares da difusão do trabalho de Julião Sarmento “fora de portas” ocorrida no início dos anos 80, um seu ávido e informado defensor crítico, escrevendo em catálogos de individuais e de colectivas em Portugal e no estrangeiro, quando substituiu o vulto axial de Ernesto Sousa nessa incumbência pioneira. Mas há que acrescentar a esta constatação o seu *reverso* na exacta conjuntura da primeira metade dos anos 90²²⁹.

²²⁹ Este volte-face de Cerveira Pinto no que à obra de Julião Sarmento diz respeito, pode ser enquadrado à luz do que escreve João Pinharanda numa visão retrospectiva que este último elabora sobre os anos 90 em Portugal, período tendencialmente pautado – pela via de artistas como Fernando Brito, Manuel Vieira, Paulo Feliciano, Pedro Portugal – por “um mais directo comentário à realidade e intervencionismo público” e pela “persistência de uma atitude provocatória neodada e da sua evolução para novas preocupações reflexivas” (Pinharanda 1995, 633). Tratar-se-á, no fundo, de uma mudança de paradigma com o qual a consagração crítica e institucional de Sarmento paralela à proposta que subjaz as “Pinturas Brancas” de Sarmento não se coaduna: “A realidade da queda do mercado pôde facilitar uma nova reflexão (retoma de questões dos anos 60-70 e produção antimerchantil) e o agravamento das perspectivas do capitalismo pôde acentuar o peso das reflexões políticas. As obras assumem em geral formas de apresentação alheias à prática da pintura, escultura ou desenho e desejam-se também alheias ao tradicional juízo estético. Verifica-se, no processo de afirmação desta corrente, uma ruptura com as sensibilidades e protagonistas dos anos 80 que implicou no entanto alguns dos participantes activos dessa década. Cerveira Pinto (como crítico no *Independente*) e Leonel Moura renunciaram a posições anteriores e iniciaram um processo de crítica cerrada enquadrando a produção geracional de artistas muito mais novos. [...] Obra de referência paradigmática é a de Leonel Moura. Neoconceptual nos anos 70, entusiasta do ‘regresso à pintura’ nos anos 80 é ele quem define a imagem mais forte da viragem de linguagens da actual década” (Pinharanda 1995, 633-634).

Por entre as vozes portuguesas mais destacadas, atenda-se à de Pedro Lapa (*Arte Ibérica*, Fev. 2000) que, em abordagem retrospectiva (mas a pouca distância temporal, arriscando assim a acusação de leitura não desinteressada se atendermos que em 2000 ainda opera no interior de um fluxo de defesa crítica e de difusão dos artistas que compunham justamente aquilo que poderemos considerar como sendo a geração de 90), parece claramente defender essa mesma geração de 90 em detrimento da anterior quando: (1) assinala que no decénio de 80 a “informação era ainda limitada, não tanto como em épocas anteriores e não ia além do efeito de modo que os ‘regressos à pintura’ e todos os Neo-Expressionismos propiciavam a recém-chegados artistas, formados num contexto escolar absolutamente ignorante e num momento histórico de recalçamento dos experimentalismos de 70”; (2) sublinha a tomada de “consciência de que os ‘regressos à pintura’ estavam acabados com o ‘crash’ bolsista de 87 e de que tudo tinha sido uma questão de oportunidade gerada por novos mercados”; e (3) refere que as pinturas de Pedro Portugal do tempo dos Homeostéticos apenas “reviam a história de arte como uma grande armazém de estilos prontos a usar, com diminuto poder crítico dos signos e respectivos valores de uso”.

Sete meses depois de assinar um artigo publicado com o ácido título de "A Cegueira da Pintura" (*Independente*, 21-5-1993)²³⁰ sobre a “retrospectiva parcial” que Sarmiento apresentara nesse ano na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), numa outra crítica significativamente intitulada "Sem Escrúpulos" (*Independente*, 17-12-1993) dedicada à participação do artista numa mostra a meias com Juan Muñoz (Metalogia Alentejana, Beja, 1993), escreve o então colaborador permanente do jornal *Independente* que,

*A última pirueta de actualização modéstica na obra de Julião Sarmiento corresponderia efectivamente a uma 'poderosa renovação de linguagens' (Público 10/12/93) e à prova definitiva da sua 'enorme versatilidade' (Alexandre Melo, Expresso 10/12/93) se não fosse antes de tudo uma descarada colagem às obras que o russo Ilya Kabakov apresentou sucessivamente em Kassel (Jun-Set, 1992) e na última Bienal de Veneza, ou, pior ainda, um mais do que plausível plágio da obra 'Tale', de Kiki Smith [...] a qual circulou pela Europa entre Junho de 92 e Maio deste ano [...].*²³¹

²³⁰

No respeitante aos então mais recentes trabalhos exibidos na mostra da FCG de 1993, Cerveira Pinto começa por se referir a uma “mão cega, que agiu sem conselho visual, nem memória”. Depois, o mesmo ainda afirma que, “depois de uma década na qual apenas a sua obra e a de Paula Rego conseguiram destacar-se na conjuntura pictórica internacional como efectivas contribuições portuguesas, Sarmiento dá um “golpe de rins” que, simplificando, o crítico designa de “abstracção”. Argumenta Cerveira Pinto que, mediante um “regresso à composição modernista mais comum”, o artista permite agora “vislumbrar a velha dicotomia forma vs. fundo, e recuperar algum conteúdo ideológico para a forma pictórica” enquanto “receita para curar uma moda pictórica esgotada teoricamente e já sem grande futuro comercial”. Este ataque desdobra-se na classificação de uma “trivialidade desconexa, acentuada pela janela renascentista, cuja persistência é agora insuportável” ou de um “inglório esforço de metáfora e de profundidade do espaço da representação” (*Independente*, 21-5-1993).

Voltando um pouco atrás no tempo, importa notar que com o artigo "Frutos maduros" (*O Independente* ["Vida 3"], 14-12-1990), escrito a propósito de uma individual patente na Galeria Pedro de Oliveira (Porto, 1990), depois de realçar o grau de visibilidade atingido por Sarmiento na década de 80, e chamando a atenção para a falta de um estudo “pormenorizado e honesto sobre a fenomenologia da sua imagem pictórica”, António Cerveira Pinto já manifesta dúvidas sobre a viragem programática que Julião Sarmiento leva a cabo à entrada da década de 90. “Resta saber de tanta amabilidade textual, compositiva, cromática e narrativa, se tanto classicismo, se tanto lirismo é a correcção necessária para uma pintura nascida do desconstrutivismo estético, ou, pelo contrário, corresponde à precoce regressão de uma percurso estético caracterizado por uma inegável combatividade.

O guerreiro descansa, ou dorme já no sono profundo duma glória local?”.

²³¹

Será neste seguimento que cerca de dois anos mais tarde, num artigo dedicado à exposição *This not That* de John Baldessari (CAM/FCG, Lisboa, 1996), intitulado "Imagine this artist..." (*O Independente*, 12-7-1996), António Cerveira Pinto escreverá que, "John Baldessari, cuja obra influenciou de modo talvez excessivo a fase conceptual de um autoproclamado 'ladrão de imagens' chamado Julião Sarmiento, simboliza o chamado conceptualismo da West Coast - oposto ao conceptualismo frio, puritano e linguístico da Costa Leste, desenvolvido por Joseph Kosuth, Sol LeWitt e Dan Graham, entre outros".

Cerveira Pinto declara com este gesto denunciar "um puro acto de oportunismo mediaticamente arquitectado" que se afigura ser "uma manobra de adaptação à nova conjuntura criativa por meio duma pouco hábil pirataria".²³² O tom de terrorismo crítico é manifesto no ódio quase declarado que lança tanto ao artista português como à crítica que o defende. Nem o trabalho exibido pelo artista espanhol Juan Muñoz e o catálogo (que considera de "absurdo") concebido por Alexandre Melo escapam.²³³ O desdenhoso tom de Cerveira Pinto continua no desdobramento do seu comentário às obras que Sarmiento ao mesmo tempo exhibia em Óbidos, com o mesmo título ("Cerco", Bienal Internacional de Óbidos, Óbidos, 1993). Depois de também descrever o trabalho fotográfico (e pictórico) ali exposto, nota ainda Cerveira Pinto que,

Deste estranho tríptico resulta a evidência de uma estratégia de abandono do seu último ciclo pictórico, em vários aspectos medíocre e, pelos vistos, comercialmente esgotado. Importa por isso registar, desde esse momento, até que ponto Sarmiento vai pedir emprestado a outros artistas a informação que tão patentemente parece faltar-lhe neste dramático momento da sua carreira.

Cerveira Pinto não se fica por aqui. Menciona ainda o facto da figura do chimpanzé²³⁴, de que Sarmiento faz uso na referida instalação, se tratar de um "animal

²³² Cerveira Pinto justifica-o com as seguintes palavras: "a participação de Julião Sarmiento [...] põe-nos perante o dilema de calar, por camaradagem ou outra cumplicidade qualquer [...]. Optei pelo segundo termo do dilema por razões críticas e por motivos obviamente éticos, que nenhuma conveniência deontológica consegue sustar" (*Independente*, 21-5-93).

²³³ "[...] a aproximação ridícula que Alexandre Melo estabelece entre a peça de Muñoz e uma reprodução sem indicação de origem dum capítulo 'Os Passoa em Volta' (1963) de Herberto Helder, que vem publicado no absurdo catálogo desta mostra, para além de ser bem ilustrativa da antropofagia cultural a que se agarram algumas criaturas desesperadas, ofende qualquer inteligência interpretativa medianamente formada" (*Independente*, 21-5-93).

²³⁴ Em *Cerco* (1993), Sarmiento divide uma mesma rede de correlatos (sexo/violência/animalidade/perversão) em dois momentos ou *topos*, mediante um desdobramento físico e mental que toma a forma de uma "incursão nos dispositivos de associação entre imagens" (Celant 1997,190). Estes, embora "diferentes", afiguram-se "complementares", "como se contassem uma mesma história" (Celant 1997,190). Numa das partes, em Óbidos, Sarmiento apresenta uma peça composta por duas fotografias encenadas de grandes dimensões. Coexistindo na mesma sala com uma relativa distância entre si, mostram, numa parte, uma cena exterior em que um homem sodomiza uma mulher, e, noutra parede, um homem encontra-se estático, eventualmente contemplando a mesma cena a partir de um lugar furtivo. Numa sala mais afastada encontra-se um quadro onde figura um chimpanzé. Na segunda parte de *Cerco*, em Beja, encontram-se esculturas de um chimpanzé e de uma mulher no interior de uma gaiola: "A mulher está exactamente na mesma posição em que está na fotografia grande [da primeira parte de *Cerco*]. E o macaco está atrás dela. Não lhe toca. Está simplesmente atrás dela, observando, esperando..." (Sarmiento in Celant 1997,190). Entramos no registo da *potencialidade*. No lugar do humano (homem) – que se nos afigura, ainda que sempre ambigualmente, como agente de sodomia –, projectamos a figura do

muito em voga na arte mais recente" a fim de reforçar a sugestão de apropriação superficial de modas. Faz menção a uma "certa fotografia inexpressionista" pautada por uma "qualidade pictural intencionalmente próxima da pintura monumental e histórica" que "veio anacronizar o que restava do já bolorento 'regresso à pintura'". E, por fim, qualifica ainda a instalação de Beja de "anacronismo semiótico, decerto incompatível com a natureza do universo de referências para onde o autor parece querer caminhar".²³⁵

A resposta não se fez esperar. Reagindo à hostilidade desta aviltante provocação, Alexandre Melo – também alvo directo das indignações afiadas de Cerveira Pinto – sai em defesa do artista. Depois de abordar aquilo que considera ser as "notórias distorções" e as "inconsistências" a que os anos 80 portugueses foram alvo por parte de uma certa crítica²³⁶, Melo classifica o supracitado artigo de Cerveira Pinto de "um exemplo de

símio. Sarmiento joga com a duplicidade do termo *sodomia*, muitas vezes confundido ou tomado como *zoofilia* (práticas sexuais entre humanos e animais). Posto isto, o tópico da animalidade como iconografia sarmentiana – já explorada por si tanto nos anos 70 como nos anos 80 – ressurgiu sob a égide da perversão, perturbando e desalinhando as diferenciações fundamentais entre a besta e o humano (que postulam a sua identidade clássica), lançando-nos para os territórios do perturbante e do bizarro.

²³⁵ Para a fundamentação deste último item, Cerveira Pinto não poupa referências: "[...] mais recentemente, uma certa tragédia do corpo, amaldiçoado por pragas, pelo estilhaçar das sexualidades e por uma série de inumanidades várias, tem sido objecto de várias aproximações conceptuais essencialmente marcadas por uma espécie de exteriorização táctil, pornográfica e estacológica dos mais diversos e recônditos sonhos da razão. Entre os protagonistas desta nova floração sensualista da representação estética deve sublinhar-se os nomes de Cindy Sherman, Mike Kelley, Paul MacCarthy, Charles Ray e Kiki Smith. / Numa frase curta poderíamos então dizer que o político está de novo na ordem do dia. Não apenas as políticas do corpo, dos sexos, das raças, da manipulação genética, ou da cirurgia estética; mas ainda as que se referem ao fim da História enquanto retorno antropológico da barbárie mais abjecta e amnésica, ou ainda à exposição irónica das ilusões utopistas, da implosão dos comunismos e da simétrica entropia capitalista. Um exemplo paradigmático desta ironia ácida é a obra do russo Ilya Kabakov".

²³⁶ Alexandre Melo toma como ponto de referência a exposição "Litoral" (SNBA, Lisboa, 1987), comissariada por António Cerveira Pinto, a fim de alertar ser "curioso constatar que a maior parte dos artistas então defendidos são exactamente os mesmos que, nos últimos tempos, o mesmo C.P. [Cerveira Pinto] se tem dedicado a insultar de forma metódica: Batarda, Casqueiro, Croft, Ilda David, Manuel Rosa ou Julião Sarmiento. Está bem de ver que uma tão rápida inversão de valores não permite sequer esboçar qualquer espécie de 'densidade ensaísta'. [...] parece que só muito recentemente C.P. descobriu o conjunto de tendências que designa por 'realismo mediático' e que anuncia como novidade para os anos 90. / Na realidade, são tendências que se afirmaram publicamente nos Estados Unidos desde o início dos anos 80 [...] e atingiram plena consagração internacional em meados da década [...]. Somos assim obrigados a concluir que é o próprio C.P. que sofre de um acentuado anacronismo 'historico-sociológico', agravado por uma amnésia que o impede de sustentar qualquer discurso sério e coerente."

Para esclarecer o papel que detém Cerveira Pinto nos Anos 90, enquanto crítico e ideólogo activo, assim como a noção que este promove de "realismo mediático", ver o texto "Anos 90. A década de noventa: estabilização disruptiva", de Miguel von Hafe Pérez (Pérez 1999, 338-339): "Numa posição oposta [à de Alexandre Pomar], António Cerveira Pinto, comentador empenhado e recorrente das novas sensibilidades em presença, comparando esta exposição [*Imagens para os anos noventa* (Porto, Chaves e Lisboa, 1993)] com a mostra *Depois do modernismo*, que de certa forma terá marcado similarmente uma década, afirmaria que '(...) ambas as iniciativas, que estão separadas exactamente por uma década, com todos os seus acertos, desacertos e diferenças muito substanciais ('Depois do modernismo', ao contrário da presente mostra, foi um evento multidisciplinar), exibem inesperados aumentos de auto-estima produtiva

delinquência jornalística incompatível com qualquer espécie de discussão intelectual séria" (Melo, *Expresso* 5-2-1994). Argumenta Melo que "o critério da novidade entendida como inovação formal absoluta – fazer uma coisa que não se pareça com nada já feito antes – deixou há muito de ser relevante"²³⁷, ao mesmo tempo que denuncia também a "grosseira falsificação e manipulação da informação" perante as ilustrações do artigo em causa.

A tentativa de revelar ou discutir proximidades estéticas através da falsificação e montagem de imagens fotográficas acaba por demonstrar apenas a desenvoltura como que se recorre a métodos fascistas de manipulação da informação com vista à criação de efeitos puramente demagógicos junto do público menos familiarizado com o tema (Alexandre Melo, *Expresso*, 5-2-1994).

Cerca de seis anos mais tarde, no estudo já citado que Alexandre Melo apresenta em 1999 com o título "Julião Sarmiento: Uma Carreira de Artista", o crítico parece – apesar de nunca mencionar nome algum –, apontar indirectamente para artigo de Cerveira Pinto quando longamente escreve:

Entretanto, e uma vez atenuada a acusação de incoerência, logo surge uma nova acusação possível: a acusação de esgotamento, formulada explicitamente nalguns textos críticos.

Isto é, se Sarmiento sempre soubera acompanhar de perto, através de mudanças formais do seu trabalho, as mutações da conjuntura artística internacional e agora deixa de o fazer é porque a sua obra se esgotou e ele se encontra já, neste momento da sua

e um generalizado optimismo criativo. Há, em suma, uma energia no ar canalizada por Serralves, que é indisfarçável e que há algum tempo não sentíamos', para de seguida caracterizar com acerto uma das preocupações estéticas fundamentais num grupo de autores presente na exposição: 'Mais do que dirigir-se aos temas mediáticos quotidianos, esta espécie de realismo mediático, que parece dominar a mais interessante arte da presente década, corresponde à captura simbólica da própria estrutura das paisagens virtuais a que os nossos corpos vão ficando presos como uma espécie de lodo nutritivo. Por isso a seu propósito podemos referir atitudes psicológicas bem distintas: da ironia mais ácida à mais enigmática inexpressão.' (cit do autor a António Cerveira Pinto, "Dez anos depois", *O Independente*, Lisboa, 6 de Agosto de 1993).

²³⁷

Noticiando o evento, em jeito de alusão indirecta à crítica de Cerveira Pinto que temos vindo a comentar, e mesmo antes da publicação da citada artigo de Alexandre Melo, já Luísa Soares Oliveira escrevia no *Público* (7-1-1994), não mencionando qualquer crítico ou de artista, que, "em Beja, a realidade física dos motivos (a rapariga e o macaco) acresce-se da dimensão escultórica e da escala dita natural, reforçadas ambas pela apresentação da escultura dentro de um gradeamento pré-existente, e afastando-se portanto de forçadas correspondências (sequer formais) estabelecidas com outros autores".

carreira, no papel do artista instalado. A consagração institucional, uma vez mais, só vem confirmar esta hipótese.

Esta acusação decorre de uma tomada de posição que por vezes toma a aparência ultra-cosmopolita porque dá a entender que o critério máximo de avaliação da pertinência do trabalho de um artista deve ser a sua sintonia estrita com a actualidade internacional.

[...] De facto, uma aplicação dogmática desse critério levaria a que fossem só pertinentes, em cada momento, em cada situação local, as práticas artísticas mais sintonizadas com a conjuntura do momento, com a imediata desqualificação de todas as práticas que nesse momento tivessem uma menor visibilidade internacional e correspondentes autores.

Deste modo, uma situação não-central – isto é, uma situação em que os agentes culturais não têm condições para determinar as inflexões globais de conjuntura nem para projectar a nível global nomes que se imponham para além das conjunturas – todos os artistas estariam condenados a só ver reconhecida validade ao seu trabalho durante o breve período em que as características deste coincidissem com as da actualidade internacional ou, em alternativa, a modificarem o seu trabalho sempre que se apercebam de alguma inflexão significativa dessa mesma actualidade.

Deste modo, os artistas estariam impedidos de obter qualquer espécie de consistência enquanto autores e condenariam a sua obra e carreira a uma tendencial desagregação e inexistência.

Chegados a este ponto constatamos que não estamos, na realidade, perante uma redução ao absurdo ou a uma aplicação acéfala de um ponto de vista cosmopolita, mas sim perante uma variante do ponto de vista localista nas suas modalidades associadas a contextos culturais não centrais. Uma variante que poderíamos considerar invertida mas que tem o mesmo significado em termos sociais e culturais.

De facto, quando se postula o grau de sintonia internacional como critério principal de avaliação do trabalho dos artistas isso só pode fazer sentido na medida em que é feito em função e nos estritos limites de uma dada situação não-central.

Como facilmente se compreende, o facto de o trabalho de um artista estar em sintonia com a actualidade internacional, só por si – e a menos que esse artista receba ao mesmo tempo o reconhecimento internacional suficiente para colocar o seu trabalho no mesmo plano de divulgação que os dos seus congéneres estrangeiros –, só é valorizável, em si mesmo, repetimos, na medida em que se pressupunha que estamos numa situação de afastamento, inferioridade e desinformação em relação às situações

centrais, situação em que qualquer manifestação de uma maior informação ou capacidade de gestão de informação em relação ao exterior é, só por si, um elemento positivo de avaliação – ou mesmo o mais positivo elemento de avaliação –, tornando assim a figura do artista importador e vulgarizador de sucessivas actualidades uma figura positivamente estimável.

O discurso de valorização exclusiva da sintonia com as tendências dominantes da conjuntura global pressupõe a interiorização de uma distância em relação aos centros determinantes dessa conjuntura – e que corresponde em virtude do suposto encurtamento dessa distância, mesmo que através do influxo de informação e de comportamentos miméticos – e nessa medida valoriza uma figura de artista cujo o efeito cultural se sustenta exclusivamente do isolamento e do sentimento de inferioridade do meio em que ele actua e da presumível raridade nesse meio do seu tipo de actuação, raridade que é a razão única da sua valorização no contexto deste tipo de discurso e que naturalmente desapareceria se a sua actuação fosse perspectivada num contexto mais amplo.

Não estamos assim perante uma visão cosmopolita mas uma visão localista, porque esta figura de artista, e o correspondente discurso, só podem subsistir num território local com marcas de isolamento e inferioridade, não fazendo sentido a sua defesa, ou sequer formulação, num horizonte efectivamente cosmopolita, em que estar em sintonia com a conjuntura é apenas uma característica que, em diferentes momentos das suas carreiras, uns artistas têm e outros não têm e que não serve para fundamentar juízos de valor consistentes (Melo 1999 [estudo], 191-194).

No rescaldo dessa polémica, urge em primeiro lugar inquirir duas coisas. Em primeiro lugar, se quisermos evitar o deslizamento para o lugar-comum da crítica pouco "séria" ou "delinquente", devemos-nos precaver de um olhar apressado. Nomeadamente, aquele ao qual se faz anteceder uma ideia que se quer "provar". Em boa verdade, na análise objectiva das acusações que aqui nos ocupam, vislumbra-se um enunciado rotundamente erróneo e desacertado para com a realidade dos factos relativamente ao presumido "esgotamento comercial" do último ciclo pictórico de Sarmiento, alegadamente constatado por Cerveira Pinto em 1994. No estudo já aqui por várias vezes citado de Alexandre Melo ("Julião Sarmiento: Uma Carreira de Artista", 1999), podemos confirmar que este período preciso coincide justamente não só com o ponto mais elevado em termos de entradas de obras de Sarmiento para colecções institucionais

de prestígio, como ainda configura um ponto máximo de cotação média das suas obras no mercado.²³⁸

Portanto, encontramos no rol de observações desconsiderantes de Cerveira Pinto uma afirmação extraordinária, se considerarmos que no *plano do reconhecimento das grandes instituições*, em finais de 1993 a carreira de Sarmiento vinha de três antológicas importantes consecutivas – Witte de With (1991), Fundação Serralves (1992) e FCG (1993), respectivamente –, configurando-se assim um movimento consagratório de ascensão confirmado logo na primeira metade do ano de 1994 com a grande retrospectiva comissariada por Vicente Todoli no IVAM em Valência, um dos mais prestigiados centros de arte contemporânea da Europa.

Também no *plano da fortuna crítica*, os anos de 93 e 94 representam um momento alto na carreira de Sarmiento com a entrada de um conjunto de autores de inelutável importância. Para além de nomes como Michael Tarantino (este desde 1991), Bernardo Pinto de Almeida, Maria Filomena Molder e Emídio Rosa de Oliveira, em 1993, e Adrian Searle, Luis de Moura Sobral e Delfim Sardo, em 1994, Alexandre Melo (*Expresso*, 4-6-1994) destaca a presença no catálogo da mostra do IVAM de um importante ensaio de Jan Agyvikos que "serve de exemplo do modo muito produtivo como a obra de Sarmiento vem sendo integrada no debate crítico e no meio artístico norte-americano".

No *plano mais estritamente comercial*, a acusação de "esgotamento" comercial ainda resulta mais incongruente, se atendermos que os anos 90 marcam a entrada de Julião Sarmiento no mercado americano com uma sequência de individuais de relevo. Depois da sua primeira exposição em Nova Iorque, numa galeria de prestígio (a Louver), em 1991²³⁹, seguem-se as mostras na Galeria Ruth Bloom (Los Angeles), em

²³⁸ No ponto "Situação de Mercado", que consta no estudo "Julião Sarmiento: Uma Carreira de Artista" (Melo 1999 [estudo], 178), Alexandre Melo apresenta a seguinte informação (comentada): "Com base nos dados disponíveis pudemos ainda elaborar um índice da evolução da cotação média do trabalho do autor ao longo do período 1983-1994. Tomando como base fixa as cotações de 1983 o índice apresenta os seguintes valores:

- 1983 - 100;
- 1984 - 175;
- 1986 - 400;
- 1990 - 700;
- 1992 - 850;
- 1993 - 1000."

²³⁹ "[...] e com considerável êxito de crítica (recensões nas revistas americanas 'Artforum', 'Art News' e 'Arts Magazine')", como nos assinala Alexandre Melo (Melo 1999 [estudo], 167-169). O crítico

1994, e na Galeria Sean Kelly (Nova Iorque), em 1996. Este florescimento comercial que se estende ao mercado americano, é confirmado com a aquisição, em 1994, de uma recente “pintura branca” para a colecção do Hirshhorn Museum de Washington, facto que será sublinhado por Alexandre Melo num artigo generalista que escreve intitulado "Quantas Histórias Tem a Arte" (*Expresso*, 4-6-1994):

A carreira americana prosseguiu, em 1994, com a aquisição de uma obra para a colecção do prestigiado Hirshhorn Museum de Washington e com uma exposição individual na Galeria Ruth Bloom em Los Angeles. Mais recentemente estabeleceu uma sólida relação de trabalho com a Galeria Sean Kelly (Nova Iorque). [...] O período iniciado em 1991, para além do momento americano caracterizou-se pelo arranque de um ciclo de significativas exposições em espaços institucionais portugueses e estrangeiros. Em Portugal, as duas exposições antológicas consecutivas em Serralves (1992) e na Gulbenkian (1993) - secundadas pela inclusão em colecções como as de Serralves, CGD, CCB e FLAD e até por uma encomenda - representam o horizonte máximo de consagração nacional para um artista em meio da carreira (Melo 1999 [estudo], 171-172).

estaria a remeter designadamente para Dorothy Spears, "Julião Sarmiento" (*Arts Magazine*, Dez. 1991); Alfred MacAdam, "Julião Sarmiento, Louver" (*Artnews*, Dez. 1991); e Jan Avgikos, "Julião Sarmiento, Louver Gallery" (Jan. 1992).

2.3. Carlos Vidal

Depois do tom criticamente lisonjeiro endereçado à obra de Julião Sarmento – feito em jeito de recensão crítica sobre a primeira monografia a ele dedicada, *Julião Sarmento: As Velocidades da Pele* (1989), da autoria de Alexandre Melo – que definitivamente pautou um artigo aqui já recenseado ("Julião Sarmento. Quadro e texto", *Diário de Notícias*, 5-11-1989), com o título "Mediocridade Satisfeita", Carlos Vidal²⁴⁰ – entretanto uma das figuras artísticas e teóricas mais activas que se vinha afirmando na nova geração dos anos 90 portugueses (cf. Perez 1999, 333 e 349; Lapa 2000, 45-46; Almeida 2002b, 219-220) – inicia do seguinte modo um artigo publicado no jornal generalista *A Capital* (16-02-95).

Julião Sarmento mais não foi construindo que uma figuração ilusoriamente triunfalista, mas algo medíocre. Medíocre em termos formais (rotinizando um conjunto já de si parco de soluções compositivas, espaciais, texturais [...]). E em termos de natureza

240

Carlos Vidal nasceu em Lisboa, no ano de 1964. É Licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde lecciona Pintura, Composição, Crítica de Arte e Media e Temas de Arte Contemporânea. Enquanto artista, participou nas exposições "Imagens para os Anos 90" (Museu de Arte Contemporânea, Serralves, 1993), "Espectáculo, Disseminação, Deriva, Exílio: um Projecto em Torno de Guy Debord" (Beja, 1995), "Anatomias Contemporâneas: o Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90" (Oeiras, 1998), edições dos Encontros de Fotografia de Coimbra, entre outras. Está representado em colecções particulares e institucionais (MAC-Serralves, MEIAC, Badajoz, CAV, entre outras). Tem produção teórica e crítica nas seguintes publicações: *Vértice*; *Revista de Estética*; *Colóquio/Artes*, Fundação Calouste Gulbenkian; *Artes & Leilões*; *Artelbérica*; *Sub Rosa*, Cáceres; *Cimal*, Valencia; *Archipiélago*, Barcelona; *Papers d'Art*, Girona; *Banda Aparte: Formas de Ver*, Valencia; *Espacio / Espaço escrito*, Badajoz; *Lapiz*, Madrid; *Ciberkiosk* (publicação on-line da Universidade de Coimbra: <http://www.ci.uc.pt/ciberkiosk>); *Virose* (publicação on-line: <http://www.virose.pt>). Publicou vários livros sobre Arte e Estética: *Democracia e Livre Iniciativa: Política, Arte e Estética*, Lisboa, Fenda, 1996; *Definição da Arte Política*, Lisboa, Fenda, 1997; *José Maçãs de Carvalho: Hotline*, Macau, Fundação Oriente, 1997; *Imagens sem Disciplina: Meios e Arte nas Últimas Décadas*, Lisboa, Vendaval, 2002; *A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*, Oeiras, Celta Editora, 2002; *Jorge Pinheiro. Pressentimento das imagens*, Lisboa, Caminho, 2005. Entre as suas participações em livros colectivos, destaca-se: *En Tiempo Real* (Fundación Luís Seoane, A Curuña, 2001), *Del Arte Impuro* (Generalitat Valenciana, 1997) e *Over Here* (The MIT Press, 2004; 2.^a edição 2007).

conteudística, na medida em que o que vemos nesta obra é uma repetitiva recondução das imagens da sexualidade aos seus mitos e esteriótipos imediatistas.

Este primeiro parágrafo apenas prepara os ataques que, ao longo do texto, o autor endereçará impiedosamente contra a obra de Julião Sarmento. Trata-se de um rol profuso de acusações que passa – tentando aqui uma súmula – pela crítica aos "meros efeitos representacionais"²⁴¹; à "repetitiva recondução das imagens da sexualidade aos seus mitos e esteriótipos imediatistas"²⁴²; à nulidade de problematização por partir de

241

A este pretexto, é de registar um paradoxo gerado por Vidal em relação ao que ele havia escrito em 1989: "O quadro não é uma instância pulsional arbitrária, o sujeito da paixão permanece no seu lugar físico natural, no exterior da obra que a ele reporta; permanece, portanto, numa *solidão* originária. Esta não é transladada linguisticamente e o que não se translada representa-se – em *dispersão* e/ou *fragmentação*. Contudo, não estamos perante a atitude de *melancolia* (Freud), porque, recorrendo a Lacan, A. M. [Alexandre Melo] sublinha que a pintura não é uma substituição da realidade, mas sim uma representação (autónoma) dessa mesma substituição" (Carlos Vidal, "Julião Sarmento. Quadro e texto", *Diário de Notícias*, 5-11-1989).

Porém, perante os nexos e articulações supracitadas, Vidal parece alterar radicalmente o seu posicionamento em 1995 ao estigmatizar claramente a *representação* – mais concretamente a representação da sexualidade – enquanto gesto negativo em si mesmo: "Trata-se sempre de uma redução à representação (entendida enquanto mitificação e falsificação do *vivido*) daquilo que é intrinsecamente não-representacional: a pulsão vitalista, física e sexual" (Carlos Vidal, *A Capital*, 16-2-1995).

Será interessante cotejar este último entendimento advogado por Vidal com o de um nome cimeiro da crítica internacional. Jan Avgikos foi um dos autores que disserta com mais propriedade sobre a tónica do papel inescapável da representação no que toca à indagação sobre o desejo. No catálogo da retrospectiva *Julião Sarmento* (IVAM - Centre del Carme, Valência, 1994), a reputada crítica norte-americana escreve o seguinte: "As distinções tradicionais que regulam o nosso entendimento da realidade e da representação não chegam a reconhecer que nada no mundo existe a não ser por intermédio da representação. No que concerne ao 'visível e invisível', os fenomenólogos propuseram durante algum tempo um regresso às fontes da intuição como passo prévio a toda a reflexão a fim de localizar o surgimento da própria visão. Podemos interpretar, à luz das direcções abertas pelo discurso psicanalítico, que formas de investigação no passado designadas como exclusivas da abstracção conceptual, encontram muito mais facilidade na representação simbólica para abordar a formação da subjectividade e o papel da participação intuitiva na percepção da realidade. O que a obra de Sarmento 'oferece à vista' são os significados velados que, ainda que desprestigiados em algumas ocasiões, têm sido durante muito tempo inerentes ao média da pintura. O interesse que toma o sujeito na sua própria divisão encontra-se unido ao que o determina, a saber, um objecto privilegiado que surgiu de alguma separação primária induzida pela aproximação do real, que pode ser a experiência de 'vejo-me a mim mesmo vendo-me a mim mesmo', tal como é realizada pelo sujeito quando desaparece na ilusão da consciência, ou representada simbolicamente na e pela própria pintura" (Avgikos 1994, 16).

242

A contracorrente dos enunciados e apreciações de Carlos Vidal, a propósito daquela que será já a terceira individual de Julião Sarmento na Galerie Bernd Klüser (*Neue Arbeiten*, München, 1990), Alexandre Melo publica um artigo na reputada revista *Art in America* (Nov. 1990). Nesse ensejo aprofunda-se a constatação – já entrevista e anunciada desde 1988/89 –, sobre um conjunto de vincadas mutações no que concerne ao carácter matérico e compositivo dos trabalhos que o artista vinha apresentando à época. No entanto, essas inflexões formais (que assentam mormente na quase exclusividade do uso do "preto e do branco" enquanto "declaração de austeridade e da recusa de efeitos espectaculares") encontram-se para Melo na linha de uma série de continuidades estéticas de fundo. Argumenta o crítico – divergindo de outros autores da época – não existir uma ruptura efectiva porque estes quadros são caracterizados, tal como os "primeiros trabalhos" já o haviam sido, por uma "recusa do artista pela sedução pictórica superficial a favor de um mais obstinado/reafirmado tipo de ambiguidade semântica".

um contexto "periférico"; a uma "despersonalização" do autor perante "a necessidade de representação"; a uma relação com a história "desposuída de todo e qualquer 'phatos', paixão"; à mera fabricação de "produtos de qualidade média para um público médio e pequeno-burguês"; a "formulários de fácil reconhecibilidade representacional"²⁴³; a uma "esteticização que é [...] a anulação do próprio vitalismo da sexualidade"²⁴⁴; à repetição de "figuras de uma artisticidade calculada. Óbvias e denunciadas"; ao seu carácter "kitsh" em razão de obedecer "permanentemente a formulários composicionais,

Também Delfim Sardo disserta nesse sentido, ao tornar saliente uma "ambiguidade" que faz com que, no entender deste autor, cada obra do ciclo das *Pinturas Brancas* oscile "entre o que diz e o que não diz, [...] entre o que mostra e o que esconde". Trata-se, segundo Sardo, de uma "mobilidade" situada na confrontação entre duas figuras, "o moralista e o libertino" (Delfim Sardo, "Le bât qui blesse: le travail de Julião Sarmiento", *Parachute*, Jan.-Mar. 1998).

²⁴³ Enunciado radicalmente feito a contracorrente em relação ao que a maior parte da fortuna crítica da obra de Sarmiento advoga. Colocadas num vácuo contextual, como que pairando num limbo, são figuras femininas que apresentam narrativas truncadas, "demasiado fragmentadas na sua imagística", "demasiado indirectas no seu modo de representação" e com "implicações veladas" (Benezra 1999, [3]). Pois que, para Neal Benezra, a arte de Sarmiento é feita de "gestos equívocos", "narrativas meramente sugeridas" e de "cenários inespecíficos" (Benezra 1999, [2]).

Dan Cameron chega a considerar que, nas pinturas de Sarmiento dos anos 90, o pintor densifica o carácter elíptico ou ambíguo das imagens. Isso parece ter, subjacente, um propósito estratégico: "Um outro modo de considerar este desenvolvimento poderá ser em termos do processo através do qual estas imagens são dirigidas para se alojarem na nossa memória. O reconhecimento do 'já-visto' une-se ao 'que está prestes a ser visto' [*about-to-be-seen*], pelo que as pinturas deixam-nos invariavelmente com um sentido antecipatório, como se ao desviar o olhar nós pudéssemos de algum modo completar com a nossa própria imaginação o enigma visual que o artista preparou" (Cameron 1994, 12).

Ao corporalizar o jogo fetichista da "invisibilidade do previamente visto" mediante o "olhar desviado", no arguto dizer de Nancy Spector, as *Pinturas Brancas* acabam por "frustar a visão": são, no entendimento da curadora norte-americana, "fragmentos encriptados flutuando no éter branco [que] resistem em aderir a uma narrativa compreensível" (Spector 1997, 176).

Várias tónicas estruturadoras do trabalho de Sarmiento são aprofundadas por Alexandre Melo, na versão aumentada (de 1997) do seu pioneiro texto monográfico: o "elaborado trabalho de sobreposições e transparências de que resulta uma grande riqueza de efeitos texturais", o "jogo entre a dissimulação e a revelação", a "tensão" (latente) entre o "gesto amável", o "anúncio da violência", a incapacidade (endémica) em "adivinhar a solução do mistério". Todos estes aspectos aflorados por Melo parecem confluir na ideia de que "a tensão transformou-se em suspense. Um suspense que se alimenta da nossa curiosidade de observadores e que é a chave da energia da pintura" (Melo 1997 [monografia], 32-33).

²⁴⁴ O posicionamento geral da massa crítica dirige-se em sentido contrário ao de Vidal. Por exemplo, escreve Bernardo Pinto de Almeida que, "a pintura de Julião é despudorada, veemente na sua afirmação erótica, ferozmente terrena, quase obscena. Desejante até, exactamente na medida em que tudo nela acontece como se o artista procurasse, no seu fazer, corresponder a um desejo pessoal de voyeur. Tocando por vezes um excesso de visibilidade que se diria próximo do imaginário da pornografia, a sua seriação é, quase sempre, fria e metódica, precisamente como as descrições de Sade. Dir-se-ia que as suas imagens explicitam, sublinhando, a violência das imagens de que se apropriam" (Almeida 2002 [1993], 250).

A fim de testar a validade da crítica de Vidal, importa confrontá-la com um entendimento mais sensível para com a subtilidade que Sarmiento belisca no espectador. Depois das asserções citadas de Melo defendidas em 1989, aquando da sua primeira monografia, no catálogo que acompanha a individual *Julião Sarmiento: Ghosts* (CAV / Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2004) David Barro parece tocar no ponto nevrálgico do problema. "Há que assinalar que, para Sarmiento, o desejo não se situa na figura, mas pode esconder-se antes ou depois, habitar na memória, sussurrar a partir da cadência mais silenciosa. O desejo não aparece de forma explícita no sexual, mas sim na fricção que nos escapa, no olhar que intuimos, no gesto imperceptível que se revela difícil de capturar" (Barro 2004, 42).

narrativos e temáticos”; a uma “sua repetição da repetição [...] no tratamento de uma temática genérica”²⁴⁵ que, por conseguinte, faz Sarmento desembocar “numa expressividade decorativista”.

No fundo de todas estas considerações encontra-se um putativo vínculo à corrente internacional do neo-expressionismo que Vidal crê em larga medida estar prolongado no então recente programa estético que Sarmento vinha desenvolvendo desde os inícios da década de 90.

245

Uma visão retrospectiva (ou de conjunto) sobre os vários momentos que compõem a obra de Sarmento, permite notar o estabelecimento de uma *diferença* (interna e visceral) produzida não enquanto origem ou linearidade, mas como *repetição* (dupla necessidade de passado e presente). Compreendemos que o papel da *repetição* em Sarmento não é só uma componente consciente como também é sobretudo um traço programático e propositivo. Na entrevista que cede a Alexandre Melo, aquando da sua primeira antológica (Fundação de Serralves, Porto, 1992), Sarmento dirá que, “não tive grandes surpresas ao ver e pensar as obras [...] retrospectivamente ou antologicamente [...] porque não é para mim uma situação inédita. [...] Já que eu tenho constantemente presente, no meu trabalho, a existência de obras anteriores. [...] creio que o mais saliente é a constância de certos elementos. [...] creio que o que perpassa em todo o trabalho que tenho feito, desde o início, são ideias comuns, desejos comuns, obsessões permanentes... Não muda. É curioso. Quase se poderia adaptar a mim o lugar comum que normalmente é aplicado aos escritores. Há escritores que escrevem sempre o mesmo livro uma quantidade de vezes. Faço a mesma obra uma quantidade de vezes, seja nos quadros, nas fotografias, nos filmes, seja no que quer que seja” (Sarmento in Melo 1992 [entrevista], 38).

De facto, a repetição de imagens e motivos é uma das características essenciais da obra de Sarmento. No ensaio que produziu para acompanhar a mostra *Julião Sarmento: the White Paintings* (Montréal, Centre des Arts Saidye Bronfman, 1994), Dan Cameron escreve o seguinte: “o facto de determinadas imagens-chave serem repetidas em mais do que uma destas pinturas oferece na realidade ao observador um inesperado sentido de continuidade, que é por sua vez baseado na reafirmação de que não é necessário tentar e decifrar um significado da imagem a partir de um único emprego, porque o seu verdadeiro papel apenas pode ser discernido experimentando todas as variações possíveis” (Cameron 1994, 12). O que parece estar subjacente à passagem supracitada é a ideia de que estas imagens servem para serem recombinadas entre si mediante um processo infundável. Um processo semelhante à fantasia erótica. Por esta óptica, compreendemos que a repetição, neste contexto, nunca é redundância estéril. Partindo das considerações de Alexandre Melo emitidas em 1989, na sua primeira monografia dedicada à obra de Julião Sarmento, sobre a correlação entre a paixão e o trabalho artístico em Sarmento, Hubertus Gassner nota que, “a auto-ignição ocorre na solidão da criação, fora da esfera social, é associal, hermética e ciclicamente direccionada para si mesmo. A satisfação apenas pode provir da repetição do acto. Todos os quadros excitam novamente as paixões, todas as paixões geram novos quadros” (Gassner 1997, 55).

Porém, o papel e estatuto da *repetição* no quadro dos propósitos internos da obra de Sarmento adquirirá um outro extracto simbólico sob as palavras de Delfim Sardo, quando este autor se refere a uma “recorrência temática, uma espécie de *retorno ao mesmo ponto*” (Sardo 1998, 6). Abordando as “pinturas brancas” o curador português realça que o “carácter fragmentado, que faz alusão a uma espécie de simulacro narrativo, pode ser logo entrevisto nas obras fotográficas, nos filmes e nas obras que incluem imagens, as fotos e os textos a partir de 1975 e que constituem uma espécie de arqueologia do seu próprio trabalho, no sentido em que Foucault o entende, como se eles contivessem, de modo analítico, as funções temáticas e a efectivação de imagens que reaparecem sistematicamente nos seus trabalhos mais recentes” (Sardo 1998, 7).

Em suma, ao acusar o trabalho de Sarmento de “repetição de repetição...”, Vidal nem sequer desconfia dos problemas estruturais e de cunho mais erudito que o motivam, afectos à circularidade do desejo (prescrito por Lacan), e que sustentam a homologia (detectada por Melo) de que Sarmento conscientemente estabelece entre a lógica do olhar desejante e os mecanismos da criação artística.

O que Julião Sarmento produz é aquilo que chamaria de subarte, um corpo de trabalhos sobredirigidos, que circulam enquanto retaguarda, zona epigonal e de segundo plano, de expressões impostas como dominantes num determinado período e num determinado circuito (ideológico e conceptual). Por isso, um trabalho deste tipo logo acolhe aceitação internacional naquele preciso circuito onde são preponderantes as manobras de prestidigitação e de manipulação de galerias, publicistas e museus. Este espaço de institucionalização da mentira é, aliás, exemplarmente descrito por um crítico como Benjamin Buchloh, no seu já 'clássico' 'Figures of Authority, Ciphers of Regression' (1981). Pensemos no neo-expressionismo alemão, um dos mais bem sucedidos 'regressos' à expressão pictórica, na década passada (Carlos Vidal, A Capital, 16-2-1995).

De imediato se entrevê que Sarmento não é em si mesmo o alvo a atingir, mas sobretudo um *pretexto*, ou um pretendido representante, relativamente às instâncias que Carlos Vidal pretende fundamentalmente pôr em cheque.

*Porque é que o neo-expressionismo se impôs tão fácil e intercontinentalmente? Porque sugeria uma ideia mítica de continuidade histórica, e, como tal, uma salvaguarda de autenticidade.*²⁴⁶ *Uma arte fundada nos valores (autenticidade, história, continuidade,*

²⁴⁶ Para contextualizar as premissas que definem o ideário que subjaz a lógica do neo-expressionismo a que Vidal faz referência, poderá ser útil pedir o auxílio de duas referências cimeiras da crítica e da história de arte internacional. A crítica de arte francesa Catherine Millet, referindo-se ao neo-expressionismo, reporta-se a uma atitude que, para lá do primeiro expressionismo e do conceptualismo, "permite que um modelo histórico perdure numa forma mais contemporânea, ao mesmo tempo que essa forma contemporânea beneficia da aura do modelo histórico" (Millet, 2000 [1997], 60). E para definir a Transvanguada italiana, a autora parafraseia o seu principal ideólogo, Achille Bonito-Oliva: "Ele denuncia a concepção evolucionista da história da arte, o seu darwinismo, para defender o direito dos artistas a seguir uma trajetória 'nómada', de um estilo a outro [...] A par do neo-expressionismo alemão, que lhe é contemporâneo [...] a transvanguada participa num questionar dos princípios da modernidade, naquilo que se designa como pós-modernidade" (Millet, 2000 [1997], 136).

Mais recentemente, a entrada "1984b" de Rosalind Krauss que figura no volume *Art Since 1900* (Krauss 2004, 596-599), parece-nos tremendamente esclarecedora mediante a formulação daquilo que a historiadora de arte americana apelida de "pós-modernismos rivais". De modo esquemático, temos assim, segundo Krauss, por um lado o "pós-modernismo neo-conservador", que favorece uma mistura eclética de estilos arcaicos e estruturas contemporâneas, onde se inscrevem a arquitectura revivalista com o retorno à ornamentação e o neo-expressionismo e a transvanguada com o regresso à pintura e à figuração – no campo mais estrito da pintura este pós-modernismo neo-conservador é representado por artistas como Francesco Clemente, Anselm Kiefer, David Salle e Julian Shanabel, que pretendem usar a referência da história da arte tal como tantas outros clichés que a isso se prestam para decorar a pintura moderna habitual – atendendo que as referências diferem com a cultura nacional dos artistas (aqui italiana, alemã e americana). A esta tipologia corresponderá aquilo que o filósofo francês Luc Ferry define como sendo o *pós-modernismo como «regresso» à tradição contra o modernismo* (Ferry 1991, 311-319). Por outro lado, temos o "pós-estruturalismo pós-estruturalista", que põe justamente em causa todas essas origens e regressos (onde se inscreve a geração de artistas-fotógrafos americanos, como

coerência, etc.) representa a mais eficiente e de todas as paisagens do mercantilismo, e a mais mórbida das convicções sobre arte. Aí, a história da arte e o seu determinismo auto-legitimam-se sem rupturas, com apelos continuados a um essencialismo metafísico.

Segue-se então um ponto significativamente intitulado "História ou Superficialidade?", onde o autor continua discorrendo com o mesmo tom e direcção.

Esta apatia reflexiva da eternidade dos valores seguros e da feliz continuidade histórica na definição da arte (onde a pergunta 'o que é a arte?', expulsa uma outra bem mais complexa, 'quando é que há arte?') é a expressão máxima do servilismo do artista num regime de coisificação global e de circulação espectacular. O neo-expressionismo alemão dos anos 80 auto-legitimou-se porque entroncou nessa ideia de continuidade ilusória, pela revisitação que pretendeu dirigir aos expressionismos do princípio do século. Como se o contexto histórico se repetisse, como se toda a paisagem temporal histórica fosse a mesma desse tempo (e se pudesse expor Baselitz ao lado de Max Beckmann, com o objectivo de legitimar o primeiro); como se vivêssemos num presente perpétuo e acrítico. Como se não existisse história, ou ela estivesse chegado ao 'fim'. Fora de toda esta discussão situam-se obras de autores/actores periférico e secundários – Julião Sarmento surge aqui neste cenário como um perfeito epígono, mimetizador dos formulários mais visíveis e superficiais de toda esta conjuntura e deste debate.

Barbara Kruger, Jenny Holzer, Sherie Levine ou Louise Lawer, surgidos no final dos anos 70, apelidados de *simulacionistas* em razão da sua referência à obra de Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*). De um modo conciso, enquanto o primeiro (aproveitado por uma força política neo-conservadora de meados de oitenta, de que a reeleição de Ronald Reagan, em 1984, é um corolário) justifica estes regressos nos termos de uma redescoberta heróica não apenas da individualidade artística (por oposição ao suposto anonimato da cultura de massas), mas também da memória histórica (por oposição à suposta amnésia da cultura modernista), o "pós-estruturalismo pós-estruturalista" não só põe em causa a originalidade e a autoridade da tradição, como, para além disso, em vez de um retorno à representação, avança justamente com uma *crítica à representação*, denunciando-a como organização que visa construir a realidade mais do que para a copiar, com o intuito último de nos subjugar a estereótipos mais do que para revelar a verdade sobre nós. A grande questão é determinar de que modo estes dois posicionamentos pós-modernistas diferem quanto à estrutura de sentido. Porque ambos rompem com a subjectividade estabilizada perturbando ao mesmo tempo a noção tradicional de representação – a orientação pós-estruturalista (assente na textualidade) de modo intencional e a postura neoconservadora (que formula o pastiche) inadvertidamente. Em suma, pastiche e textualidade podem ser agora vistos enquanto sintomas complementares da mesma crise da subjectividade e da narrativa que compreendem a "condição pós-moderna" de Jean-François Lyotard (cf. Lyotard, 1979 e 1982), e do mesmo processo de fragmentação e desorientação que enforma a "lógica cultural do tardo-capitalismo" de Fredric Jameson (cf. Jameson 1984 [1991]).

Porém, uma análise mais cuidada da obra do artista permitiria compreender que, em primeiro lugar, não atende Carlos Vidal – talvez deliberadamente – que Julião Sarmento há muito se havia desembaraçado de uma etiquetagem reducionista de que o autor, muito extemporaneamente, faz uso.²⁴⁷ Mais: acresce-se ainda que mesmo em finais da década de setenta – momento em que Sarmento inicia uma viragem em direcção ao “regresso” de uma figuração pictórica – a sua obra é profundamente idiossincrática, facto já anteriormente ressaltado por alguns autores que sobre a sua obra se debruçaram mais atentamente. Parece-nos, com efeito, desacertada a crítica protagonizada por Vidal contra Sarmento nos termos a que se lhe dirige, sobretudo quando a demarcação deste em relação aos neo-expressionismos já tinha sido sinalizada em 1989, justamente aquando da publicação da primeira monografia de Julião Sarmento, que curiosa – ou paradoxalmente – o mesmo Vidal havia elogiado de modo inequívoco. Citemos dela um trecho que aqui se impõe deveras significativo.

Ao falar de predação e sexo, pregnancies biológicas das espécies animais, como possíveis tópicos estruturantes de uma análise global do trabalho de Julião Sarmento convém deixar clara, desde já, a demarcação em relação às práticas artísticas anedóticas que estes temas abundantemente têm inspirado durante a última década [de 80]. Referimo-nos, essencialmente, aos subprodutos da estética neo-expressionista.

Não se trata, como é óbvio, de rejeitar os expressionismos, a figuração de cenas explicitamente sexuais ou os temas mitológicos, mas de verberar a sua utilização anedótica. Entendo por anedótico o recurso a determinado tipo de figuras e cenas-cliché, ilustrativos de um determinado tema, prescindindo do trabalho de elaboração plástica de uma imagética e de um estilo pessoais, específicos.

²⁴⁷

Os assertivos juízos e considerandos de Carlos Vidal lançados sobre a obra de Sarmento chocam claramente de frente com o que Alexandre Melo haveria de escrever sobre a confusão/articulação reducionista e mal-intencionada que o primeiro parece promover: "O momento americano da carreira de Sarmento é um dos pontos cruciais para uma análise da sua trajectória. As circunstâncias concretas em que decorre a estreia nova-iorquina de Sarmento revelam dois tipos de fenómenos: o atraso relativo da difusão americana do seu trabalho e a relocalização teórica da leitura da sua obra.

A constatação do atraso relativo resulta da comparação com a evolução das carreiras de outros artistas europeus que no início da década de 80 também tenderam a ser incluídos pela crítica no então chamado movimento de 'regresso à pintura' e que ao longo da década, em paralelo ou com ligeiro atraso, em relação à afirmação europeia se foram afirmando igualmente nos Estado Unidos. Casos típicos são os de alguns italianos – não todos, note-se, já que neste, como em todos os movimentos, alguns nomes vão ficando para trás e acabam por desaparecer da circulação mediática ou cair numa zona de relativo esbatimento de notoriedade – ligados à 'transvanguarda', por exemplo, Francesco Clemente ou Enzo Cucchi, alguns alemães reportáveis – com alguma dose de simplificação – aos 'novos expressionismos' como Georg Baselitz ou Anselm Kiefer, ou até o espanhol Miquel Barceló" (Alexandre Melo 1999 [estudo], 169).

Esta atitude pobremente ilustrativa concedeu-se frequentemente a caução da autenticidade intrínseca do registo da expressão. Ostentou uma pretensão de confiança na espontaneidade e pulsionalidade expressivas, como meio privilegiado de manifestação das pulsões inconscientes fundamentais. Pretensão desde logo desmentida pela convencionalidade e uniformidade plasticamente codificadas dos resultados artísticos de tais pretensamente pessoais expressões (Melo 1989 [monografia], 9).

Essa leitura sairá ainda reiterada e melhor desenvolvida em 1999, no ensaio "Julião Sarmiento: Uma Carreira de Artista", onde o mesmo Alexandro Melo escreverá que,

A notoriedade internacional de Sarmiento, expressa na participação na Documenta 82, ficou associada, de modo cronologicamente inevitável, ao 'regresso à pintura' e às 'novas figurações' da viragem da década de 70 para a de 80. No entanto, Sarmiento nunca partilhou com essas correntes nem os deleites, por exemplo cromáticos ou matéricos, puramente pictóricos, nem o registo pulsional ou expressivo em estado bruto, nem um tratamento anedótico, primário ou ilustrativo da temática do desejo ou do sexo.

*A sensualidade das texturas, a complexidade da composição e a natureza sempre enigmática das imagens, manifestam um princípio de delicadeza, no sentido sadiano, e uma lógica de perversão, que remetem para um grau mais elevado de elaboração plástica e teórica.*²⁴⁸

São vários os posicionamentos de renome, provenientes tanto da crítica como da historiografia de referência, que desmentem peremptoriamente a putativa ligação da obra de Sarmiento ao neo-expressionismo enquanto seu *sub-produto epigonal* (tal como Vidal o deseja ver). Isso comprova-se tanto na óptica da cronologia (Sarmiento havia sido um pioneiro – um dos mais interessantes e originais protagonistas – no que diz

248

A fim de reforçar os enunciados de Melo, importa notar que na entrevista que cede a Marga Paz (*Flash Art*, Dez. 1986 - Jan. 1987), a respeito da repercussão do seu passado (pós-)conceptual nas fases que se lhe seguiram, declara Julião Sarmiento que, “não poderia fazer o que faço neste momento se não tivesse passado por esse período. É evidente que não sou, de maneira nenhuma, um pintor inocente ou espontâneo. Os meus quadros são por vezes a consequência de uma longa reflexão. Pintar a superfície não me interessa. Por outro lado, a superfície da pintura só é importante na medida em que pode ser utilizada de maneira inteligente, para materializar os conceitos a que dá forma. [...] Parece-me que esta maneira de pensar a pintura partindo do *interior* para o *exterior* é o resultado lógico da minha experiência anterior”.

respeito aos “regressos à pintura” do decénio de oitenta²⁴⁹) como por efeito de uma inelutável individualidade autoral (no que concerne à construção de um programa estético – rede muito própria de eixos internos propositivos e de obsessões temáticas²⁵⁰ – não redutível à simples importação de formulários então em voga).

249

No curto e sintético texto de apresentação que consta no catálogo/poster da individual *Julião Sarmento. "Pinturas 1981-1982"* (Casa de Bocage, Setúbal, 1982), Cerveira Pinto, depois de definir Sarmento como alguém interessado num "diálogo sem fronteiras (na geografia e no tempo) que "não entende nem aceita as barreiras geo-políticas e respectivos provincianismos (e pergaminhos)", dava conta de que, "as pinturas sobre papel que nesta exposição se apresentam correspondem a uma fase muito recente da actividade deste artista (o seu começo data de 1979). Caracteriza-se a mesma pela reintrodução da pintura, da matéria, da cor e da mão nos processos criativos" (Pinto, 1982, s.n.º/p.).

No catálogo que acompanha a individual na Galeria Cómicos (Lisboa, Dezembro 1985), Marga Paz traça muito abreviadamente a "história" desta passagem: "Nos finais dos anos setenta, [Sarmento] abandonou a sua etapa 'post-conceptual' e, durante 1979 e 80, realizou diversas instalações, através das quais voltou a entrar em contacto com a 'cor'. Regressou à pintura, que havia abandonado nos princípios dos anos setenta, para se consagrar a aventuras de outra índole. Nas primeiras destas obras, realizadas na sua maior parte sobre papel, Sarmento deu rédea solta à sensualidade da cor nos seus registos, ausente da sua anterior produção, enfrentando de maneira espontânea os novos desafios" (Paz 1985, 3).

Num artigo publicado na revista espanhola *Lapiz* (Out. 1985), Luis Francisco Pérez termina o seu texto colocando o trabalho então mais recente de Sarmento ao lado de artistas como Julian Schnabel e Anselme Kiefer, classificando-o como "uma das três investigações plásticas mais importantes dos últimos anos".

Francisco Calvo Serraller, num artigo publicado no jornal espanhol *El País* (20-3-1987) a propósito de uma individual em Espanha (Galeria Marga Paz, Madrid, 1987), torna patente que nas vésperas da oitava *Documenta* de Kassel, Sarmento é visto como alguém que, desde 1982 - data da sua primeira presença naquele que é o mais importante certame artístico internacional -, "não só esteve presente nos acontecimentos mais importantes artísticos da década actual, como ainda encarna com perfeição o estilo e os valores da mesma".

No excelente ensaio que acompanha a antológica *Julião Sarmento: Obras sobre papel 1981-86* (Sevill, Fundación Luis Cernuda, 1991), Kevin Power afirma que, "as três séries *Noites Brancas*, *Terrae Motus* e *Estratégias de Sobrevivência*, estão entre as mais importantes que aparecem no sul da Europa no início dos anos de oitenta". Power argumenta que estas "desenvolvem, de um modo profundamente idiossincrático, os procedimentos fragmentários que são característicos de uma série de artistas contemporâneos como, por exemplo, Sigmar Polke, David Salle ou certos pintores da transvanguarda" (Power 1991, 10).

250

No catálogo da mostra individual que a Galerie Bernd Klüser (Munique) acolheu em 1988, Armim Zweite refere-se a "uma abordagem à pintura que pode muito bem ser designada de pós-moderna". Expediente que outorga o enquadramento de Julião Sarmento no ideário criticamente tipificado do pastiche pictórico (sem que este termo seja mencionado) que marca a conjuntura artística dos anos 80, na exacta medida em que, fazendo uso as suas palavras, o artista português combina "uma variedade de diferentes elementos, compositivamente heterogéneos e estilisticamente conflituosos". Esta leitura sai reforçada pela invocação de uma série de vultos referenciais que se inscrevem (segundo a historiografia) na referida proposta, a saber: "David Salle, Julian Schabel, Enzo Cucchi e Mimmo Paladino". Contudo, e apesar da acertada aproximação a tais figuras paradigmáticas da *pintura pós-modernista*, o autor aponta para o facto de Julião Sarmento, em termos iconográficos, ter começado a desenvolver desde cedo "uma linguagem pictórica muito própria, um idioma repleto de discrepâncias", que por sua vez "inclui referências da literatura e do filme, da arte moderna e das culturas primitivas, do quotidiano e do sensacionalismo dos *media*..." (Zweite 1988, s/n.º p.).

No ensaio que escreve para o catálogo da mostra *Julião Sarmento* (Museo de Bellas Artes de Málaga, Málaga, 1986), Kevin Power afiança que "Julião Sarmento, tal como muitos artista contemporâneos, soube tirar partido do seu passado conceptual, retomando-o como uma forma de definir estratégias sofisticadas enquanto acto criativo" (Power 1986, s./p.). Esta asserção é concretizada mais à frente, quando Kevin Power afirma que Sarmento "mistura energia nervosa com cálculos frios e permite

Bernardo Pinto de Almeida é um nome axial que nos ajuda a rebater tal pretensão, ao tornar evidente a ineficácia das considerações pejorativas de Vidal.

No final da década de setenta, voltando-se de novo para a prática da pintura, [Sarmiento] definiu desde cedo um campo pictural caracterizado pela fragmentação das imagens, pela integração simultânea de imagens de pintura e de fotografia, e pelo recurso às grandes escalas, numa série de obras executadas sobre papel, e com recurso a uma surpreendente economia cromática. [...] Alguma crítica quis então ver, nessas obras, uma referência à corrente internacional da bad painting, ainda que o seu percurso fosse, já então, bastante mais individualizado. Precisamente porque certas invariáveis temáticas – um discurso visual abertamente votado para o corpo e suas representações, algumas referências ao erotismo, um sentido de economia formal – desmentirem essa simples filiação.

É verdade que as obras de inícios da década de oitenta tocavam, em certos aspectos, correntes expressionistas então em voga. Que muitas das obras que Sarmiento produziu, se aproximaram formalmente desse fulgor expressivo que caracterizou as obras de alguns dos seus companheiros de geração, da Itália à Alemanha e mesmo aos Estados Unidos. Mas seria injusto não perceber, à distância, o quanto esse discurso – apelando embora a uma linguagem internacional para se fazer atender e entender –, era portador de temáticas suficientemente individualizadas para que se pudesse, já então, perceber a emergência de um autor e de um imaginário autónomo (Almeida 2000 [2002a], 203).

Mais recentemente, também Delfim Sardo, embora com um fio de argumentação outro, contribui para desconstruir o diminuto alcance que a miopia perversa e/ou displicente de Vidal não permite aceder.

que as contradições se complementem umas às outras" (Power 1986, s./p.). Este *background* de índole (pós-)conceptualista confere a Sarmiento uma dualidade - à primeira vista contraditória - assinalada por alguma massa crítica. Por exemplo, num artigo intitulado "O lugar geométrico do coração" (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17-01-1989), escrito sobre uma pequena mostra de obras de Julião Sarmiento (que contemplam um espectro de tempo que vai de 1983 a 1988) na Galeria Atlântica do Porto (1988), João Pinharanda reitera uma sua tese contida no título do artigo: a assunção da concomitância dialéctica entre "a lacerada imagem de uma pintura de efeitos românticos revelada através do coração e a precisa imagem de uma pintura de efeitos conceptuais construída a partir da razão".

Merecedor de nota sobre esta matéria é o contributo de Bernardo Pinto de Almeida. No pequeno texto dedicado a Julião Sarmiento que consta no catálogo da mostra *Um Olhar sobre a Arte Contemporânea* (Casa de Serralves/Secretariado de Estado da Cultura, Porto, 1988) o crítico do Porto situa a coeva pintura ali apresentada dialecticamente entre um "impulso imediato" de uma "sensação em estado puro" e o "sentido de composição orgânica [...] pautada por valores de premeditada concepção" (Almeida 1988, 2).

A capacidade de renovação que o [...] trabalho [de Julião Sarmento] demonstra durante a década de oitenta, muito mais do que corresponder a um interesse pela ideia de expressão em pintura, ou uma aproximação ao grupo Neue Wilde, é muito mais uma reacção em relação ao carácter narrativo/conceptual das suas obras anteriores, mas releva também a necessidade de encontrar novas formas de lidar com o carácter intensamente literário que o seu trabalho sempre exibiu (Sardo 2007b, 14).²⁵¹

A destriça radical entre as *Pinturas Brancas* (que Vidal a todo o custo visa atingir²⁵²) e a corrente internacional do neo-expressionismo que redutora e apressadamente lhe fora por vezes apensa²⁵³, vislumbra-se luminosa se atendermos aos

²⁵¹

O argumentário exposto por Delfim Sardo parece basear-se num depoimento proferido pelo próprio Julião Sarmento. Na entrevista concedida, em 1997, a Germano Celant, compreendemos que, ao contrário de um simples mimetismo em relação a modas internacionais, Sarmento dá-nos uma justificação para essa viragem de paradigma que ocorre, sobretudo, por motivos do foro pessoal e propositivo: "Essa foi uma altura de grande transição no meu trabalho. Foi um período em que todo [*sic.*: tudo] o que realizava se estava a tornar demasiado analítico. Apercebi-me que estava a construir todo o trabalho como se estivesse num escritório, como um funcionário público faz. Estava a perder a sensualidade de o realizar. Recreei que o trabalho se estivesse a tornar maneirista, no pior sentido da palavra. Tentar que o não fosse, era esse o problema. Por isso afastei-me desse beco sem saída. Tinha de tentar obter novamente – grosseiramente falando – um prazer sensual ao fazer as coisas. E foi assim que comecei a fazer estas peças espalhadas... Por exemplo, a peça que realizei para a Bienal de Paris em 1980 é típica desse período. Quando comecei a diversificar, comecei a decompor a minha obra" (Sarmento in Celant 1997, 108-109).

Um contributo internacional que nos ajuda a refutar a colagem apressada e redutora do trabalho de Sarmento ao neo-expressionismo alemão protagonizada por Carlos Vidal, é aquele que é levado a cabo por Hubertus Gassner no exaustivo e rigoroso texto que escreve para acompanhar a mostra *Julião Sarmento: Werke 1981-1996* (München, Haus der Kunst, 1997): "A maior parte dos artistas portugueses, no entanto, distanciam-se eles próprios da pintura dos neo-expressionistas, que tinham se tornado populares nos anos oitenta, sobretudo na Alemanha. Até a pincelada espontânea e tosca de Julião Sarmento tem pouco em comum com o denominado 'Heftige Maleri' (pintura selvagem). Pelo menos no que toca à sua técnica pictórica, ele está mais próximo do inglês David Salle ou do alemão Sigmar Polke" (Gassner 1997, 52).

²⁵²

"E Julião Sarmento obedece permanentemente a formulários composicionais, narrativos e temáticos. Como na definição de '*kitsh*' em Greenberg: uma arte que responde por formulários é uma arte académica e tudo o que é académico é *kitsh*. Esta produção, sobretudo na presente fase das chamadas 'pinturas brancas', é '*kitsh*' e relata o que de mediano existe nas expectativas retinianas, perceptivas ou ideológicas, da classe média. [...] Quando junta a sua repetição da repetição [...], no tratamento de uma temática genérica [...], uma expressividade decorativista (a inutilidade das sugestivas texturações das 'pinturas brancas'), de forma a que a figuração resultante se adeque à homologação das expectativas de um público-tipo" (Carlos Vidal, *A Capital* 16-2-1995).

²⁵³

Numa crítica que escreve sobre a individual que Sarmento apresenta na Galeria Cómico (Lisboa, 1985), Eurico Gonçalves é um dos críticos portugueses que faz de imediato alusão a esse enquadramento: "Acusado de seguir a moda do último figurino, lançado pelo mercado internacional da arte, Julião Sarmento sempre se mostrou atento e informado em relação à vanguarda e à transvanguarda. Foi um dos primeiros a praticar, entre nós, a chamada 'bad-painting' ou neo-expressionismo selvagem que, descomplexado e despreconceituado, exalta, à escala monumental, a imediaticidade do acto de pintar" (*Jornal*, 20-12-1985).

discursos produzidos por alguns dos autores que integram o rol cimeiro de nomes da crítica e historiografia contemporânea portuguesa e, simultaneamente, o grupo selecto dos principais (e mais profícuos) leitores da obra de Sarmiento.

E aqui Bernardo Pinto de Almeida detém nesse capítulo um papel fundamental, ao tornar explícito um processo de “essencialização”²⁵⁴ que faz sistema com uma “progressiva contenção formal” absolutamente alheia às prerrogativas da tendência do expressionismo.

Fragmentárias ainda, embora cada vez mais recorrendo à tela, as obras de finais da década de oitenta sintetizam, com rigor formal, os problemas antes enunciados, ao mesmo tempo que anunciavam uma progressão que viria a dar, no início da década de noventa, as séries popularmente conhecidas como “pinturas brancas”.

[...] Nestas últimas, e até ao presente, a pintura de Sarmiento [...] caminhou permanentemente em direcção a uma essencialização.

[...] Ao branco sujo dos fundos, apunha agora o risco simples de desenhos quase diagramáticos, por vezes rasurados de hesitações propositadas. [...] Ao expressionismo sintomático das obras de inícios de oitenta, substituíram-se agora as expressividades enigmáticas de gestos contidos, simples, mas visualmente perturbadores na sua simplicidade intensificadora das tensões internas da obra.

[...] Será pois necessário compreendê-la como caminhando em direcção a um progressiva contenção formal [...] também se assiste a este processo gradual de conquista de uma essencialidade, de tal modo que cada personagem se converta numa espécie de arquétipo, invariante quase universal de um problema.

[...] Sendo habitada por uma espécie de raiva expressiva surda, que não é expressionista, e que inclui a pressuposição de um universo ameaçador face ao qual o

No catálogo da *Documenta 8* (Kassel, 1987), Armin Zweite aponta analogias que “não devem ser ignoradas”, segundo o autor, entre Julião Sarmiento e os pintores David Salle e Julian Schnabel.

Também de 1987 data um artigo da autoria Cristoph Blase publicado na *Noëma: Art Magazine* (Nov.-Dez., 1987). Depois de invocar alguns artistas contemporâneos mediante um exercício de remissões do ponto de vista formal – Jasper John, Günther Färg e John M. Armleder –, também Kiefer e Cucchi são mencionados por Blase devido ao motivo simbólico recorrente do barco a vapor que com eles Sarmiento partilha.

²⁵⁴

Na entrevista dirigida por Germano Celant, abordando o processo de viragem na pintura da década para a década de 90, Sarmiento refere que o próprio começa a tornar-se “cada vez mais interessado na essência daquilo que estava a fazer e não no seu aspecto”. E de um modo “quase minimalista”, o artista começa então a “eliminar tudo aquilo que normalmente acrescentaria a uma pintura” – em palavras próprias, “uma mancha colorida irregular, um pouco de azul ou de cinzento, ou que é que fosse”. Nesta consciente adesão à austeridade do esfriamento, habita a tentativa de “eliminar todos os pontos de atracção” em prol da “essência do que ali estava” (Sarmiento in Celant 1997, 187-188).

espectador é deixado sem meios para o compreender para além da veemência do que vê (Almeida 2000 [2002a], 203-208).

Na breve passagem dedicada a Julião Sarmento que figura no livro *Alguns corpos: imagens da arte portuguesa entre 1960 e 1990* (Lisboa, EDP, 1998), João Pinharanda situa a obra do artista dos anos 90 num paradigma novo, radicalmente diferente do “regresso à pintura” que havia marcado o decénio de 80.

É interessante verificar que a aproximação deste artista [Julião Sarmento] à volumetria escultórica se concretiza nos anos 90 com a introdução de moldes de corpos realizados em poliéster. Nesta conjuntura de dominante neo-conceptual o seu trabalho regressa muitas vezes a meios alheios à pintura, a soluções de instalação fotográfica ou videográfica. A hibridez produtiva das estratégias de Sarmento pode ficar explicitada numa das suas obras para a Bienal de Veneza de 1997: numa sala negra flutuava o corpo fragmentar (sem cabeça) de uma bailarina em repouso. A sua cor era verde e o seu corpo, sem matéria palpável era formado pelos feixes luminosos de um holograma (Pinharanda 1998, 38-40).

Com base na (nova) conjuntura evocada por Pinharanda, uma refocagem apresenta-se-nos necessária. E é neste encadeamento que o paradigma que nos deve servir para caracterizar as “pinturas brancas” de Sarmento surge concisamente enunciado por Alexandre Melo na última monografia que este publica sobre o artista.

Nesse novo ensejo, Sarmento ao invés de colocado no contexto do “regresso à pintura”, tal como foi equacionado no início da década de 80, enquadra-se num novo contexto teórico, característico dos anos 90, em que se procuram obras e perspectivas de reflexão “capazes de ultrapassar as oposições estritas e exclusivas entre pintura e não-pintura, subjectividade e formalismo, expressão pessoal e conceptualização analítica, fixação obsessiva e articulação social” (Melo 2005, apêndice, secção III, s/n.º p.).

Este tipo de aproximação havia já surgido na esfera internacional principalmente em textos como os de Jan Avgikos (1991²⁵⁵ e 1994²⁵⁶) ou na entrevista concedida por

²⁵⁵ "As pinturas de Sarmento certamente apelam aos que suspiram por narrativa, mas são mais inteligentes do que isso, sugerindo que a pictorialidade, um determinado empenhamento psicológico e os símbolos que entram e saem do enquadramento não têm que ser um anátema para a prática conceptual" (Jan Avgikos, "Julião Sarmento, Louver Gallery", *Artforum*, Jan. 1992).

Sarmiento a Chris Dercon (1991)²⁵⁷.

Mais: este paradigma traçado por Melo havia já sido formalizado numa exposição chave que marcara a década de 90. Acompanhando figuras decisivas da pintura contemporânea – como Peter Doig, Gary Hume ou Luc Tuymans –, Julião Sarmiento encontra-se significativamente entre os artistas participantes de *Unbound – Possibilities in Painting* (Hayward Gallery, Londres, 1994). Um dos seus co-curadores, Adrian Searle, no longo ensaio que figura no catálogo, e citando um texto referencial datado de 1990 da autoria do proeminente historiador de arte Yves-Alan Bois (Bois 1990), escreverá o seguinte:

Tornou-se usual – até obrigatório – enquadrar qualquer discussão da pintura de hoje em termos crise; crise, aliás, que leva inexoravelmente ao fim da pintura como forma de arte. Começando no fim – o ponto onde o discurso sobre pintura começa, e, mais importante, onde a pintura se inicia. [...]

‘Todavia o fim virá? Dizer não (a pintura ainda está viva, basta olhar para as galerias) é sem dúvida um acto de recusa, porque nunca foi tão evidente que a maioria das pinturas que vemos abandonaram a tarefa que pretence tradicionalmente à arte moderna (o de, precisamente, trabalhar através do fim da pintura) sendo simples artefactos criados para o mercado e pelo

256

No importante texto que apresenta no catálogo da retrospectiva que o IVAM - Centre del Carme (Valência, 1994) exibiu sobre a obra de Julião Sarmiento, Jan Avgikos torna explícito a dificuldade da adesão da etiquetagem habitual ao trabalho do artista português. Partindo do questionamento de várias noções, como figurativo, expressionista, representativo ou abstracto, Avgikos ensaia uma tentativa para (re)qualificar a pintura de Sarmiento, na conjuntura teórica e crítica dos anos de noventa. Alerta assim a crítica para uma "disfunção" no que concerne tanto à "polaridade" como a determinadas "distinções categóricas" que, para Avgikos, "carecem já da flexibilidade suficiente para gerir as perspectivas que temos integrado recentemente no nosso entendimento da arte e do nosso modo de experimentá-la." Este preparado de considerandos leva, então, Avgikos a alegar que, "por um lado, Sarmiento apela directamente aos sentidos e ao desejo humano expressamente através da sua adopção de formas de representação simbólica. Por outro lado, incorpora muitas das propriedades do discurso do conceptualismo: auto-consciência, auto-referencialidade, desvio do sentido a vários sistemas de significado que integram a obra de arte dentro de um campo de extensas relações sociais" (Avgikos 1994, 13-16).

257

Na entrevista que cede a Chris Dercon por ocasião da individual *Julião Sarmiento* (Witte de With, Center for Contemporary Art, Roterdão, 1991), a dada altura Sarmiento disserta sobre os motivos que o levam a usar de modo tão recorrente a cor cinzenta: "Eu gosto do cinzento por ser tão anónimo. [...] O cinzento cria uma certa uniformidade, é fácil de encontrar, é neutro, e não exige a cor. Eis a razão pela qual não utilizo cor nas minhas pinturas, não quero que haja pontos de distração na superfície. [...] Não procuro fazer a apologia ao cinzento, mas ele permite criar algo que se situe entre pintura e desenho, no sentido clássico" (Sarmiento in Dercon 1991, 8-15). A partir destas palavras, compreendemos, primeiro, que Sarmiento oblitera a cor, o seu efeito visual (estímulo retiniano), em função do essencial; e, segundo, ao dissolver as oposições disciplinares entre desenho e pintura, age numa zona resolutamente híbrida que tanto convoca uma como a outra, maculando a pureza originária das duas instâncias.

mercado (artefactos absolutamente permutáveis criados por produtores permutáveis). Dizer sim, no entanto, de que o fim chegou, é submeter-se a uma concepção historicista tanto linear como total da história (i. e., ninguém pode pintar depois de Duchamp, Rodchenko, Mondrian; [...] ou: ninguém pode mais pintar na era dos mass media, dos jogos de computador e do simulacro)' [Yves-Alan Bois].

O facto deste fim não ter chegado ainda atesta-se na presente exposição, ela própria interessada na pintura muito recente, e que continua a ser produzida enquanto escrevo isto. É também uma exposição sobre a possibilidade, as aberturas e encerramentos, os saltos feitos fora ou para lá da pintura, assim como as articulações dos seus limites e fronteiras. O que a pintura é, não é ou o que não será é assunto que irá ser decidido por aqueles que a fazem.

[...] Um lapso até de uma memória de curto prazo a respeito do mundo da arte (e é o único tipo de memória que parece termos) outorga que a pintura volte de novo, mesmo sabendo que, em tempos passados, a sua suposta condição moribunda foi usada para reescrever as reivindicações da oposição radical entre formas de arte.

[...] Aqueles que consideram a pintura como uma 'religião antiga', e eles são endémicos, especialmente na Grã-Bretanha, irão encontrar pouco conforto aqui. Não é um retorno à ordem mas uma quebra de fronteiras.

[...] em vez de técnica, nós temos técnicas, e em vez de absolutos e essências, descontinuidades, multiformidade, diferenças. Em face de pressentimentos condenatórios a respeito da perda da linguagem e do poder – a perda do uso – um sentido da linguagem usada com maior auto-consciência e até com maior embaraço e dificuldade. Em vez de novos renascimentos uma via de pensamento mais heterodoxa, uma maior diversidade. (Searle 1994, 8-21).

Uma tónica nevrálgica deriva imediatamente deste novo enquadramento logo auspiciado pela crítica internacional na primeira metade dos anos 90, a que abreviadamente Alexandre Melo faz referência: a ambiguidade entre desenho e pintura notada por alguns autores²⁵⁸ a propósito de um trabalho feito deliberadamente fora dos protocolos das disciplinas tradicionais, das suas convenções e dos seus modos de produção, historicamente demasiadamente demarcados, circunscritos ou auto-centrados.

²⁵⁸ Numa nota crítica escrita sobre a exposição *Pinturas Brancas* (Galeria Cómicos/Luís Serpa, Lisboa, 1991) uma das questões abordadas por Isabel Carlos é justamente o modo como Sarmento reabilita o "desenho", tradicionalmente "anterior e modelador da pintura", e que agora surge "posterior à pintura" (*Expresso*, 28-12-1991).

No caso de Sarmiento, esta viragem de paradigma seria o reflexo, não de uma posição programática feita abruptamente, mas de uma mutação lenta e aturada²⁵⁹ ao nível das questões, atitudes e referências que interessou ao artista desenvolver de modo mais consciente e vincado a partir de meados, finais da década de 1980 e, por conseguinte, da necessidade de adequar os meios e soluções que procurava materializar.

Desse modo, a designação "pinturas brancas" – enquanto ponto de chegada desse longo processo – contempla uma espécie de instalação pictórica que estende, transbordando, a *contenção ou especialização disciplinar formalista*. Com o que aqui podemos designar, concomitantemente, por *desenho/pintura/instalação/ecrã de cinema*²⁶⁰, se postula uma relação não dialéctica entre a ordem do pictórico (suas hierarquias figura-fundo, suas morfologias específicas, suas relações de cor) e a sua externa contextualização *espacial*²⁶¹ na esfera da recepção, isto é, no domínio do espaço público/expositivo²⁶² enquanto *aparato espacial simulado*; porém trata-se de uma

²⁵⁹ Numa crítica feita sobre a exposição da Galeria Cómicos (Lisboa, 1989), José Luís Porfírio destrinça uma mutação fundamental ao nível dos materiais e dos *media* no então mais recente curso do trabalho de Julião Sarmiento. Refere Porfírio que o "pintor [...] está de novo a afastar-se dessa disciplina e das suas tentadoras sugestões", sendo "nítida a transição da pintura para outros materiais", mediante "restos de pintura, fragmentos de imagens, novos materiais voluntariamente pouco exaltantes aos sentidos". O ponto de chegada de artigo é o enunciado feito em jeito de pergunta: "Que são estes objectos, ainda pinturas mas a caminho a um outro estatuto?". Terminando com a asseveração de que "seria útil uma revisão global da obra de Julião Sarmiento com as suas evoluções e involuções materiais, com a constância aparente das suas pulsões e obsessões" (*Expresso*, 8-4-1989).

²⁶⁰ Adrian Searle subentende um impulso impuro e transgressor no respeitante às fronteiras que delimitam e diferenciam os diversos géneros de expressão artística através da alusão de Julião Sarmiento ao "ecrã cinematográfico", em razão das suas "Pinturas Brancas" se "aproximarem mais do *storyboard* do realizador de cinema do que da pintura" (Searle 1994, 90).

²⁶¹ Para Michael Tarantino, no contexto da obra de Sarmiento, "as referências à arquitectura e ao domínio do espaço" (Tarantino 1992, 28) adquirem vários estratos de significância, e vários níveis de referencialidade.

Alexandre Pomar refere que "em Gant [de Julião Sarmiento], por exemplo, a dimensão monumental dos suportes não parecia ser dominada. As pinturas estabelecem-se como fundo matérico branco, que é também luz e espaço" (*Expresso*, 4 -1-1992).

Abordando a exposição *The House with the Upstairs in it* de Julião Sarmiento (London Projects, 152C Brick Lane London E1, Londres, 1996), Alexandre Melo sublinha um traço recorrente nas estratégias intrínsecas ao processo de exibição da obra do artista: "Como habitualmente sucede no trabalho do autor – mesmo quando expõe apenas pinturas – há uma relação de interdependência entre espaço e as obras" (Melo 1997 [monografia], 41).

²⁶² Esta tónica propositiva é já detectada por Germano Celant a propósito do uso (pós-)conceptualista que Sarmiento faz do *medium* fotográfico durante a década de 70, reportando-se a uma obra que "coincide com a parede" (Celant 1997, 108) num momento em que o "trabalho se começa a identificar mais com a arquitectura", dividindo-se, por conseguinte, ora no sentido da "instalação", ora no sentido das "performances" (Celant 1997, 108). Celant parte deste desdobramento caracterizador da obra da década de 70, para desaguar sequentemente numa questão que se configurará crucial para o trabalho produzido nos anos 90: "Como no princípio, volta a haver uma tendência para descobrir territórios e começa a mover-te no espaço juntamente com o objecto, é isto?" (Celant 1997, 108). A esta questão Sarmiento responde do seguinte modo: "Absolutamente. Talvez por ter estudado arquitectura, onde me

literalização física que não descarta a componente *simbólica* (a clausura corporalizada num espaço arquitectónico da Casa²⁶³ enquanto arquétipo do mundo e *topos* do ser passional). Pois que, simbolicamente, a tela surge como uma parede²⁶⁴ (ou pele²⁶⁵), feita de uma argamassa difusa que o tempo compôs. Os materiais explanam o tempo histórico

sentia muito confortável, e porque precisava deste tipo de relação. Que aliás ainda sinto e de que aliás ainda preciso. Hoje em dia quando, por exemplo, preparo uma exposição, sou eu próprio que efectuo a instalação, e a instalação desses trabalhos inserida num espaço torna-se parte integrante da peça exposta. Tenho absolutamente de ser eu a fazê-lo e, em quase todos os casos, quando trabalho para lugares específicos, realizo as obras de acordo com a arquitectura do espaço. Não se trata apenas de passar pelo *atelier* e pegar em três ou quatro pinturas que tenho por lá encostadas à parede e enviá-las para uma exposição. As próprias exposições das pinturas estão relacionadas com a arquitectura do espaço. Foi uma coisa que se tornou extremamente importante para mim e ainda o é. A relação do espectador com a arquitectura. E também a relação entre o trabalho e o espaço que o envolve com o espectador” (Sarmiento in Celant 1997, 108).

²⁶³ Se recorrermos ao texto do poeta de Al Berto escrito para a mostra individual onde pela primeira vez, em território nacional, Sarmiento exhibe um conjunto de obras integráveis da série das *Pinturas Brancas*, compreendemos o apertado laço que une Casa e Solidão – lugar e condição para o exercício do desejo, para a imersão nas profundezas do imaginário e da fantasia.

“[...] Depois, um dia, no escuro, abrimos os olhos e adivinhamos uma espécie de limo húmido escorrendo pelas paredes do quarto.

Sonhámos com uma mulher, mas de nada nos serviu.

Agora, no escuro, os objectos iluminam-se por dentro, tornando clara a nossa solidão.

[...] O rosto da mulher esvai-se no buraco dos muros.

[...] A mulher colhe um árum. Talvez nos olhasse de frente, se uma lágrima suja de terra escorregasse pelo rosto. Mas não. A solidão das coisas e dos seres torna-os únicos, intocáveis” (Al Berto 1991).

Julião Sarmiento apresenta uma exposição intitulada *The House with theUpstairs in it* (London Projects, 152C Brick Lane London E1, Londres, 1996). Alexandre Melo presenteia-nos, sobre a respectiva mostra, uma leitura que nos elucida relativamente ao valor simbólico desta Casa a que o título se refere: “Comecemos por perguntar que casa é esta a que este enigmático título faz referência? Responderemos que casa é a casa do imaginário de Julião Sarmiento: a casa do desejo. Nessa medida, podemos dizer que esta casa é a própria obra de Sarmiento: a casa do desejo. [...] Todos sabemos que os quartos da casa do desejo são inumeráveis e que nunca conheceremos todos os recantos da casa do imaginário. Mas essa impossibilidade não nos impede de continuar a abrir e fechar portas, verdadeiras ou falsas, reais ou inventadas. Estamos condenados a continuar. [...] Na casa do desejo e do imaginário estamos sempre entre, estamos sempre durante, estamos sempre entretanto. Tudo, sempre, já começou e não vai acabar. Mas esta impossibilidade de uma completude ou de um conhecimento totais não é bloqueio ou uma limitação. Pelo contrário, é a garantia da sempre renovada dinâmica de um processo de expansão, é a marca da exigência da continuidade de um fluxo” (Melo 1997 [monografia], 42).

²⁶⁴ Num artigo intitulado “Tríptico em Ganda” (*Artes Plásticas*, Dez. 1991), que escreve para cobrir a colectiva patente no Museum voor Hedendaagse Kunst (Citadelpark, 1991), Chaké Matossian refere-se a seis trabalhos de grande formato que Sarmiento ali apresenta, referindo que o artista “recria a textura granulosa das paredes através de um branco sujo no qual ainda se inscrevem alguns restos e nascem novos traços, figurinas incompletas, desenhos no limiar do grafite, esboços aquosos onde o mofo parece crescer”.

²⁶⁵ “Não é apenas uma memória da parede, mas também uma memória da pele. Porque a parede é também a pele do edifício que a contém” (Sarmiento in Celant 1997, 187). Ao estar mais interessado na “memória” da parede (e da tatuagem) do que na sua *imitação*, Sarmiento provoca uma tensão catalizadora de ressonâncias que nos transporta, que nos desloca, pela via do imaginário pessoal. Se nos deixarmos levar pela ondulação das metáforas, torrente feita em cadeia infundável, podemos esboçar a ideia de que Sarmiento nos coloca no interior de um edifício que não é outra coisa senão a labirintica Casa do Desejo aflorada por Alexandre Melo (Melo 1997 [monografia], 42).

de um lugar habitado. Espaço delimitador, edifício encenado, alegoria da solidão (Platão e o mundo das sombras...), desenho inscrito e continuamente ensaiado, reformulado na parede da cela.²⁶⁶

Como assinala Alexandre Melo, mais do que mero "suporte" ou "fundo" em sentido plástico, estes brancos impuros texturados resultam em "entidades físicas", "matéria com uma presença física sensível", superfície real que nos sugere "relações concretas" (Melo 1997 [monografia], 33).

Sentimo-nos encorajados a formular a questão nos seguintes termos. Sarmiento propõe-nos uma relação perceptiva e fenomenológica com estas superfícies rugosas, repletas de esboços rarefeitos. Experienciamos matericamente a condição do encarcerado que, mergulhado numa desesperante solidão, desenha e se expressa nas paredes do cárcere, condenado "a um trabalho forçado do espaço pela inscrição de marcas de apropriação pessoal" (Melo 1997 [monografia], 33), como se tratasse de uma tela de cinema imaginária na qual são *projectadas* uma miríade de fragmentos que continuamente se repetem.

Concretiza-se uma correlação expansiva entre a pintura e o espaço que a acolhe, entre a dimensão bidimensional e a dimensão tridimensional, entre o desenho (tangível) no plano da tela e o desenho (imaginado, *virtual*) do espaço da arquitectura, logrando assim uma produção de efeitos cenográficos que vencem a objectiva resistência do espaço arquitectónico. Desse modo, um conjunto de "peças tridimensionais", "espécie de fragmentos de paredes" que se assemelham a "frescos" (Celant 1997, 108), servem atentadamente a Sarmiento para, atendendo ao seu dizer, "criar espaços que não fossem nem bidimensionais nem tridimensionais... Estava interessado em criar algo que não fosse nem pintura nem escultura... algo diferente..." (Sarmiento in Celant 1997, 108).

Aqui o "algo diferente" referido pelo artista coloca a proposta de Sarmiento numa zona heterodoxa e *híbrida*, situável nos interstícios da pintura e da arquitectura/escultura.²⁶⁷ Melhor: funde as três instâncias de molde a gerar um suporte

²⁶⁶ Hubertus Gassner é um dos autores que melhor torna explícita essa analogia de recorte metafórico: "Grafite e tatuagens são as formas pictóricas/imagéticas favoritas dos encarcerados. Prisioneiros de toda a espécie gostam de perpetuar a sua memória em inscrições gravadas e em imagens com o propósito de estas servirem de testemunhas da sua sobrevivência aos futuros reclusos" (Gassner 1997, 64).

²⁶⁷ Porém, esta pesquisa surge já de modo seminal na primeira metade da década do decénio de 80. Num artigo dedicado à mostra apresentada da Galeria Cómicos (Lisboa, 1985), Eurico Gonçalves referia

novo que anula a sobranceira fixidez apensa ao anterior empolgamento da especificidade modernista²⁶⁸, secularmente reguladora das determinações essencialistas diferenciadoras dos *media* disciplinares.

A esta rede intersticial se vem juntar o estatuto *indexal* que faz as *Pinturas Brancas* aproximarem-se da condição da fotografia, questão longa e densamente problematizada por Nancy Spector no seu ensaio de 1997²⁶⁹. Julião Sarmiento explora essa relação particular com a realidade (a natureza probatória do *vestígio* que o afasta da esfera restrita da *representação*²⁷⁰ - representação, essa, que Carlos Vidal tanto repudia²⁷¹), intrínseca à fotografia²⁷², e fá-lo de uma forma irredutivelmente singular.

que, "a lei da descontinuidade de imagens fragmentadas, visa a concepção de um espaço mural, onde o grafitti intervém" (*Jornal*, 20-12-1985).

²⁶⁸ Num texto canónico, "Modernisme Painting" (1960), Clement Greenberg defende que a auto-crítica modernista opera no sentido "de eliminar nos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que possa concebivelmente ter sido emprestado através do medium de qualquer outra arte" (Greenberg 1960 [1992], 754-760). Seguindo o raciocínio de Greenberg, é na sua "pureza" que cada arte encontra a garantia do seu padrão de qualidade, assim como a sua independência; sendo que "pureza" significa, para o autor, auto-definição. Nesta ordem de ideias a planura, a forma do suporte, as propriedades do pigmento, vistas antes como limitações intrínsecas da pintura, são agora concebidas mesmo como os seus aspectos mais positivos. A arte inovadora dos anos 60 e 70 do século XX, conotada genericamente como a da(s) "neo-vanguarda(s)", vai pôr forçosamente em causa a operacionalidade da teoria modernista de Greenberg, sobretudo a respeito dos aspectos mais caros e sensíveis do modernismo, como o "essencialismo" e a "linearidade histórica", uma vez que estes conceitos vão tornar-se inadequados em relação a certos fenómenos artísticos, dando como exemplo mais radical e ostensivo, a oposição programática protagonizada pela *Minimal Art*, nomeadamente, com os "objectos específicos" de Donald Judd.

²⁶⁹ Num ensaio onde discorre sobre as diferenças e implicações associadas à categoria do *index* entre dois suportes/*media* por natureza muito distintos, a fotografia e a pintura, no contexto da obra de Julião Sarmiento, Nancy Spector revela-se uma autora crucial para a prossecução do enalço que aqui atentamos ensaiar: "As implicações físicas do signo indexal são manifestas nas *Pinturas Brancas* através da intensiva elaboração e reelaboração das imagens, tal como elas emergem da superfície pastosa. Esboços, rasuras e *afterimages* acompanham cada figura, revelando o processo da sua criação e, simultaneamente, o potencial da sua dissipação. Estas indicações gráficas do acto criativo marcam indexamente a conceptualização e subsequente realização da imagem pintada, que, em si mesma, reflecte iconicamente a paisagem interior da imaginação do artista" (Spector 1997, 174).

²⁷⁰ Michael Tarantino parece ser incisivo na determinação da tensão gerada a partir do jogo *representação / negação*, que define, na sua óptica, uma das componentes essenciais da proposta das *Pinturas Brancas* de Sarmiento: "De facto, as 'Pinturas Brancas' apresentam um desvio relativamente à representação. Porém, não da direcção de abstracção mas de uma ambiguidade cuja característica formal é o apagamento, não apenas daquilo que se observa em toda a superfície da tela, mas também dos corpos dos protagonistas. Não só os traços fisionómicos e os membros são apagados nestas pinturas, mas também a imagem rigorosamente definida e auto-suficiente. Sob as diversas camadas de tinta e pintura raspada talvez haja outra reserva de imagens, tornando implícita uma espécie de multiplicação levada ao infinito. Aqui, representação e negação, não são mais do que passos sequenciais dentro do mesmo processo" (Tarantino 1993, 24).

²⁷¹ Uma passagem da feroz crítica que Vidal endereça às "pinturas bancas" de Sarmiento ecoa aqui: "Trata-se sempre de uma redução à representação (entendida enquanto mitificação e falsificação do *vivido*) daquilo que é intrinsecamente não-representacional: a pulsão vitalista, física e sexual" (Carlos Vidal, *A Capital* 16-2-95).

²⁷² Sobre o carácter indexal da fotografia ver Umberto Eco. Eco analisa o índice, referindo-se à análise de Peirce da ligação do signo com o referente, e conclui que este "é um signo que tem uma

Se as fotografias são, enquanto marca de um processo fotoquímico, uma espécie de impressão do real – como o são as pegadas humanas –, Sarmento postula um registo físico do *erro*²⁷³ (ou do arrependimento, e, logo, da tentativa de correcção consecutiva, eternamente indeferida) enquanto sucessão de configurações obsoletas que se sobrepõem mediante um misto de transparências e opacidades. Trata-se da acção de um corpo que deixou traços, vestígios de uma presença, semelhante à do encarcerado que

conexão física com o objecto que indica" (Eco 1973, 67), diferindo do carácter denotativo do ícone e convencional do símbolo. Esta conexão pode ser uma "relação causal" ou uma "continuidade física" (no caso dos "signos vectores"). Excepto no segundo caso, os índices – ao contrário dos signos verbais que estão "no lugar de" – estão na "ausência de", pois a presença tornaria desnecessária a inferência da existência através do índice. Embora Eco se incline para o carácter icónico da fotografia refere o entendimento desta por parte de Pierce enquanto índice, funcionando, para além da representação, como vestígio "que testemunha a presença (passado)" (Eco 1973, 70).

Sobre esta matéria ver ainda Rosalind Krauss, "Notas sobre el índice - parte 2" (Rosalind Krauss 1986). Seguindo a análise de Roland Barthes em "Rhetorique de l'image", R. Krauss entende a fotografia enquanto índice e portanto como espaço (vestígio) de uma presença. Realiza-se assim obviamente um processo de transferência, que assenta no recorte, redução e aplanamento. No entanto não se realiza uma transformação no sentido de uma equivalência codificada. Há, ao invés de uma ausência de código, um afastamento da sistematização cultural e institucional. O índice fotográfico possui um carácter de verdade, de identidade com a ordem natural, com a qual apresenta uma ligação física. Trata-se portanto de uma "*message sans code*" de uma presença. Esta presença joga-se porém no paradoxo entre um "estar" espacial e um "esteve" temporal, uma "presença" contemplada com o passado.

Sobre a ligação primordial entre o nascimento histórico e/ou mítico da pintura e a sua componente indexal ver Philippe Dubois. "Em Lascaux, quer dizer, na «origem» histórica da pintura, procedia-se portanto geralmente com esta técnica primitiva do molde, aparentada ao calco e à impressão. A relação indicial de proximidade e contiguidade físicas entre signo (a mão pintada) e o seu objecto (a sua causa: a mão a pintar) é aqui um pouco mais estreita, mais directa, mais próxima ('assentava-se na mão'). A imagem obtida é, literalmente, um traço, uma transposição, o vestígio de uma mão desaparecida *que esteve lá*. [...] O resultado, a imagem de um contorno por contacto, aparece assim como uma *sombra* projectada, mas uma sombra em negativo, figura em branco, oca, vazia, pintura não pintada ('soprava-se à volta'), obtida por subtracção, por preservação de um espaço virgem que corresponde exactamente à zona que estava coberta pelo referente" (Dubois 1982, 110).

²⁷³ No contexto no percurso artístico de Juião Sarmento a exploração/tematização do *erro exposto* não surge abruptamente, nem sequer pela primeira vez, nos anos 90. Trata-se de uma pesquisa reflexiva que já vem detrás, diríamos mesmo desde o início da sua carreira. Interpelado em entrevista por Celant, a respeito do seu trabalho fotográfico produzido na década de 70 – já de genealogia (pós-)conceptual com incursões pela encenação e técnica narrativa –, Sarmento referirá que, "utilizava tudo o que fazia... isto é muito estranho, nunca antes tinha pensado nisto desta maneira, mas sempre utilizei tudo o que fazia. Tudo. Inclusivamente os erros. Não os deitava fora, porque sempre achei que podia aprender muito com eles. Eu reflico muito sobre os erros. E gostava de uma espécie de perversão que havia na maneira de os assumir. Na realidade, naquilo que me diz respeito, os trabalhos em que os defeitos são perceptíveis, são os melhores. Porque aqueles que são correctos, são maçadores no sentido em que não nos dão o maior número de perspectivas" (Sarmento in Celant 1997, 83-84).

Com efeito, esta exploração já havia sido ensaiada na primeira metade da década de oitenta, ainda que de modo não tão evidente e programático como agora (nos anos 90). No texto que acompanha a individual na Galeria Cómicos (Lisboa, Dezembro 1985), Marga Paz já assinalava este aspecto na produção mais recente ali exibida: "O processo de elaboração impõe as suas exigências sobre o tempo. Com este processo vem inevitavelmente a própria reflexão sobre o voluntário e o acidental, que adquirem assim um poderoso sentido e que, Sarmento, como o Candide de Voltaire, parece resumir a frase: 'il faut cultiver notre jardin'" (Paz 1985, 7).

deixa, para os que se lhe seguem, uma amálgama dos seus devaneios algures imaginados numa sucessão de tempos sobrepostos num mesmo lugar.²⁷⁴

Compreendemos, então, que a *arqueologia do erro exposto*, se a quisermos assim cunhar, presenteada por Sarmiento com as “pinturas brancas”, enlaça-se de modo formidável ao registo *indexal* das dificuldades e diferimentos consecutivos, que são, por conseguinte, inerentes à tentativa, sempre adiada, e por isso impossível, de produzir de forma fiel e acabada – ou totalizadora – a imagem do desejo.²⁷⁵ A *história* das interrupções, arrependimentos e incapacidades ficou *ali* marcada, como se assistissemos a uma acumulação semi-translúcida de várias camadas ou *tempos* de elaboração. É, a este nível, também, uma pintura *processual*. Goza do estatuto de *traço* e de *pista*, na medida em que tanto tematiza como torna evidente – torna visivelmente *exposto* – o seu próprio processo de elaboração.

²⁷⁴ Por isso Alexandre Melo se refere também a este branco sujo, semi-transparente e texturado das Pinturas Brancas como "camada sobre camada, cobrindo todos os rastros, absorvendo todas as marcas" (Melo 1997 [monografia], 33).

²⁷⁵ Dan Cameron parece contribuir para conferirmos uma coerência ao carácter inacabado, esboçado ou provisório associado ao *medium* do desenho – como se este fosse um estudo, mero esboço preparatório de, ou que antecede algo. É nesse sentido que Cameron sublinha o "esboço deliberado" e os "traços/formas simplificados", o que lhes confere uma "presença pouco definitiva" (Cameron 1994, 10).

No guia do visitante redigido por Pedro Lapa que acompanha a exposição *Upon House* (Alcoitão, Ellipse Foudation 2006/2007), o curador debruça-se de raspão sobre o tríptico *Sofrimento, Desespero, Ascese* (1997) de Julião Sarmiento. E a seu propósito Lapa assinala a "oscilação entre a materialidade da inscrição e a projecção desejante e imaterial do observador". Na base destes considerando espregueia a tensão entre um vislumbre típico de uma "ilusão" (corporalizado pelos cortes inscritos nas imagens que revelam o fundo branco do suporte) e a revelação do "desejo de tagencialidade do próprio desejo" (Lapa 2006, 4)

Sobre o mesmo tríptico, Maria Jesus de Ávila, nas folhas de sala da mesma mostra, releva-se igualmente profícua no modo como articula dois eixos (profundamente endémicos e basilares na estruturação da obra de Sarmiento), e que surgem interceptados de um modo muito congruente - o do genérico e o da impossibilidade da representação da imagem da mulher enquanto objecto de desejo: "Pertencente à série *Casanova*, realizada para a *Bienal de Veneza* de 1997, esta obra inclui-se no ciclo de *pinturas brancas*, iniciado em 1990. Sob o signo da mais absoluta depuração, a exploração do território do desejo prossegue, agora reduzida à dialéctica entre o preto e o branco, entre a neutralidade de um fundo de natureza pictórica na sua rica texturalidade e o carácter gráfico e fragmentário da figura, em cujo vazio flutua. Dá-se um confronto entre a tentativa de representação da imagem da mulher, genérica na destituição de feições, e a sua impossibilidade, no desdobramento num tríptico e na multiplicação fugidia que sofre em cada pintura. Um elaborado trabalho de sobreposições que indicia anterioridades, mas também aponta para o inacabado, para a incapacidade de concretizar a sua imagem. E oferecendo-se ao espectador, transfigura-se em representação do seu objecto de desejo e, portanto, em imagem da impossibilidade de consumação do desejo." (M. J. A.)

Partindo das articulações e nexos citados, cumpre dizê-lo que, lamentavelmente, parece escapar a Vidal uma singular tónica de indagação da máxima pertinência: a *exploração positiva do erro exposto* ou a *revelação do arrependimento* na elaboração/concepção da pintura. "As suas telas são sempre acumulações de pseudo-histórias fragmentadas, impecável e calculadamente arrumadas em termos compositivos (e o processo de composição, em Sarmiento, por vezes tão exaltado nas suas peculiaridades 'desconstrutivas', nunca passou de uma estratégia bocal de sugestão retiniana) de forma a que um efeito agradavelmente representacional com o mínimo de acidentes possível" (Carlos Vidal, *A Capital*, 16-2-95).

Pelo que foi até aqui exposto, podemos facilmente compreender que Julião Sarmiento dilui deliberadamente as especificidades que toda uma identificação ontológica demarca segundo as “velhas formas” de pensar, substituindo uma lógica dialéctica (de oposições binárias e exclusivistas) por uma lógica de limiar ou *liminal* (onde o impuro e o híbrido são agora as novas figuras de referência). Esta dimensão que convoca o *impróprio* – consubstanciadora desta espécie de coligação composta por diferentes instâncias e *media* colocados num mesmo plano que atira o pictórico para uma zona *impura* trespassada por componentes extrínsecas à sua especificidade –, é corroborada por uma outra afirmação do artista, proferida numa entrevista cedida a Germano Celant.

Não sou verdadeiramente um pintor. Não me considero como tal. Definitivamente, não. Apesar de fazer pintura e de a utilizar como ferramenta, faço pintura como podia fazer fotografias, ou filmes, ou qualquer outra coisa. Para mim, a pintura é simplesmente uma ferramenta e uma maneira de exprimir algumas ideias... Porque finalmente os objectos produzidos por mim, apesar de serem feitos em telas e de terem o aspecto tradicional das pinturas, não são exactamente pinturas, pelo menos para mim não o são (Sarmiento in Celant 1997, 148).

Em suma, após um momento em que repudiara ideológica e militantemente a pintura (anos 70) para depois voltar a ela assumindo *sintomaticamente* as suas prerrogativas sensuais e expressivas (anos 80), Sarmiento ensaia um passo em frente em direcção à “fusão ou confusão de territórios” (Celant 1997, 186). Essa premissa, que lhe serve de linha de orientação exploratória matricial, resulta amplamente plasmada nas intenções que subjazem a proposta das *Pinturas Brancas* produzidas ao longo dos anos 90.

Para além da *austeridade* e da *contenção formal* afluída por Bernardo Pinto de Almeida, pelos nexos e articulações avançados, todo o fundo que estrutura a fiada de enunciados de Vidal – promotor de um putativo apego epigonal entre a obra coeva de Sarmiento e o neo-expressionismo enquadrado na onda dos “regressos à pintura” dos anos 80 – resulta, neste âmbito, definitivamente esboroadado, tanto pela via da original complexificação do suporte da pintura que o artista na década de 90 põe em acto –

território heterodoxo de expressão *inter* e *transdisciplinar* (que funde deliberadamente desenho/pintura/arquitectura/instalação/fotografia/écran cinematográfico, diluindo especificidades e fronteiras entre modos de expressão tidos convencionalmente como inconciliáveis, o que gera dificuldades na aplicação das habituais categorias binárias e mutuamente exclusivistas), como pela *nova dimensão conceptual* que lhe investe²⁷⁶ – apresentando-se deliberadamente despida das virtudes formais e sensitivas²⁷⁷ que habitualmente eclipsam um sentido de *essencialidade* aferida²⁷⁸.

Todos estes problemas, estruturados em programa assumido, encontram-se manifestos tanto em textos de autores de prestígio como em entrevistas concedidas pelo

²⁷⁶ Não querendo extrapolar em demasia o sentido das palavras do artista, digamos que, "em nome da economia de pensamento e da economia do conceito", a certa altura Sarmiento já "não estava interessado na 'pintura', estava interessado no pensamento que existia para além dela, no conceito em que a pintura se apoiava" (Sarmiento in Celant 1997, 187).

No texto que escreve para o catálogo da mostra *Julião Sarmiento: The White Paintings* (Montréal, Centre des Arts Saidye Bronfman, 1994), Luís de Moura Sobral disserta com propriedade sobre esta questão. Tendo como base uma confissão de Sarmiento – "no fundo, o que realmente me interessa é a pintura maneirista" –, o historiador de arte português indaga sobre a variabilidade da representação do corpo humano no trabalho do artista. Sobral detém-se numa característica peculiar em Sarmiento – a "tensão entre desenho e pintura, natureza ao mesmo tempo conceptual e matéria da figuração" – que outorga um regresso à "noção de maneirismo". Um primeiro enunciado de Sobral baseia-se na ideia de que, atendendo ao processo de trabalho declarado pelo pintor, "na esteira dos clássicos, Sarmiento, afirma a primazia da ideia, da 'invenção', no processo de execução da obra de arte". E aqui Sobral reporta-se a Duchamp, ao carácter tributário da arte contemporânea ante o idealismo filosófico da teoria artística do Renascimento e do Maneirismo, aos escritos e tratadística do pintor português Francisco de Holanda, para nos reportar à "ideia do pintor em termos nitidamente neo-platónicos", o papel do "desenho" como "maneira mais adequada para representar o *concetto* do artista", ou seja, o "princípio da preponderância do pensar sobre o fazer" (Sobral 1994).

²⁷⁷ Comentando a passagem acima citada, Nancy Spector refere que "ao evitar uma estimulação óptica excessiva na sua arte, Sarmiento privilegia a reflexão interior, um processo contemplativo que é sugerido no título de uma pintura de 1989: *Places Behind the Eye*. O 'lugar' para lá do óptico é o inconsciente, o reino interior perpetuamente em diálogo com, e em alguns casos, dirigindo a visão" (Spector 1997, 176).

²⁷⁸ Doris Graça Dias, no comentário que tece sobre a série das *Pinturas Brancas*, releva-se coincidente com o *statement* aqui supracitado de Julião Sarmiento: "[...] toda a atenção do espectador assim revertida a um ponto, que é aquela imagem que ali está; o espectador não é distraído para aquele azulinho muito bonito que está ali, ou para aquela mancha amarela que está acolá" (*JL*, 28-6-1992).

Tal como nota o director assistente do Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Neal Benezra, aquando da individual de Sarmiento naquela instituição (Washington, D. C., 1999), "para Sarmiento, o branco conota um tipo de austeridade e uma viragem que o afasta do seu imaginário agressivo e das composições cinemáticas dos anos 1980 em direcção a gestos subtis e a superfícies silenciosas" (Benezra 1999, [3]).

Refere Sarmiento na entrevista dedida a Germano Celant que, "não é fácil lidar com a pintura. A cor é muito apelativa. Quando se olha para uma pintura muito colorida, a intensidade da visão é incrível. O conceito é imediatamente esmagado pela intensidade da visão. [...] comecei a utilizar cores muito sombrias. Eu já tinha tido algumas experiências com cores, que não me satisfaziam conceptualmente. Estavam a expulsar a violência que eu pretendia. Estavam a atenuá-la. Estavam a roubar a ideia... Por fim, era simplesmente a beleza explícita que estava presente, fazendo esquecer a parte mais importante, que ficava por baixo da superfície. [...] A pintura não me interessa como fim, mas sim como meio para chegar a qualquer lado" (Sarmiento in Celant 1997, 150-151).

próprio Julião Sarmiento.

No que diz respeito ao sopro de ordem conceptual que sustenta e justifica um repúdio programático ante os atributos sensuais dos efeitos pictóricos, importa voltar a um dos textos mais esclarecedores jamais escritos por um português sobre a obra de Julião Sarmiento produzida nos anos 90. Referimo-nos ao artigo "Una dramaturgia blanca" de Bernardo Pinto de Almeida.

E, também todos os elementos que poderiam ser perturbadores da compreensão sensível e imediata da carga dramática desse gesto, deverão tender para o apagamento em grandes superfícies, saturadas de monocromia, onde só as subtis texturas afloram como contexto. Graças a este procedimento, a pintura de Sarmiento tem ganho um cada vez maior sentido de contenção em que a presença das figuras emerge de um grande silêncio branco.

[...] Ao expressionismo inicial foi-se substituindo, assim a expressividade, tal como à fragmentação das imagens em múltiplos ecrãs se foi substituindo a concentração em imagens simples, mas de grande tensão.

[...] Temáticas como as de um Anselm Kiefer ou de um Malcom Morley, com as suas dramaturgias barrocas que apelam a uma intensificação do envolvimento e do detalhe são alheias às intenções de Sarmiento. Pelo contrário, o esquematismo visual, a eficácia concentrada do pequeno gesto ou o gosto pela economia narrativa que intensifica os mistérios – característica das novelas de Raymond Carver ou do cinema de Jim Jarmush –, poderiam ser evocativos da idêntica procura de universos frios onde uma gestualidade branca emerge assim, sem explicação (Almeida 2000 [2002a], 205).

*

O que se afigura mais relevante para o tipo de análise que aqui se envereda é a comparação das diferentes leituras tecidas sobre a obra de um dado criador em função das continências do meio cultural em que surgem e mais especificamente em função dos objectivos culturais e ideológicos dos autores que produzem esses mesmos discursos.

Por esta ordem de ideias, compreendemos facilmente que um dos motores que move o discurso pretensamente corrosivo de Carlos Vidal é decididamente a exercitação

polemista enquanto repúdio do sucesso mercantil²⁷⁹ feito a partir de um determinado *medium* (a pintura), tido então, segunda a óptica perfilada, como instância irremediavelmente obsoleta ou proscrita.²⁸⁰

Não arriscamos muito ao sugerirmos que Julião Sarmiento é usado como bode expiatório quando levianamente tomado para incarnar os fantasmas que assombram os ditames (e preconceitos) ideológicos de Vidal, que por sua vez orientam a *radicalidade* de uma *arte política*²⁸¹: "Trata-se aqui, quando muito, de saber fabricar produtos de

²⁷⁹ É por essa via que notamos que, subitamente, os insultos passam do artista para o público: "Trata-se aqui, quando muito, de saber fabricar produtos de qualidade média para um público médio e pequeno-burguês. Aquele que tem da arte uma visão mítica e estereotipada. Os destinatários deste trabalho são a imensa plateia da pequena burguesia planetária (como lhe chama Agamben). O 'azar' de cada artista neste sector enquadrado, está na imensidade dessa plateia que gere o *seu* mercado de tal forma, numa intensa procura de objectos, que para conseguir satisfazer-se exige a actividade de uma miríade de autores ('artista') que produzem sem cessar, e sem sobressaltos, estes requeridos produtos médios. [...] Difícil é, posteriormente, manter esse segmento. Na medida em que ele é algo de muito flutuante, indeciso e pouco criterioso. Constituído por um público totalmente desligado de projectos de aprofundamento crítico do sistema de produção de imagens, sentidos, ou conceitos. Como tal, um bloco maioritário de espectadores que busca somente a estabilidade formal e significacional das imagens de circulação. Tal como em política, esta é a massa acrítica que se reclama não de ideias de sociedade, comunidade, individualidade, evolução, transformação, mas sim da insipidez cénica das burocracias e das figuras 'incarácterísticas', como a 'segurança', a 'continuidade', a 'renovação'. Com este público médio a que o artista se dirige é alguém sem memória e sem faculdades crítico-relacionais, ao artista cabe reencenar-se e auto-reproduzir-se. O que se pede ao artista é a tranquilização das expectativas" (Carlos Vidal, *A Capital*, 16-2-95).

²⁸⁰ Movido por um desejo programático de "reordenamento global das relações e condições de produção dos factos estéticos" (Vidal 1997, 17), Carlos Vidal entra em conflito com o paradigma em que Julião Sarmiento, na sua óptica, se insere e representa: a reificação do pictórico motivado pelos "regressos" aos média disciplinares convencionais. Para Vidal esta trata-se de uma arte "enredada no objecto como veículo de moda e de consumo", caracterizada como "ecléctica, hedonista e muito difusa na aplicação de um falso pluralismo". Esta última proposição alicerça-se no posicionamento do crítico e historiador de arte norte-americano Hal Foster, que o crítico português prontamente cita: "Hal Foster anteviu este falso pluralismo, e não o perdoou: 'A arte existe actualmente no estádio do pluralismo: nenhum estilo nem mesmo nenhuma corrente artística parece dominar, e nenhuma posição crítica é ortodoxa. Contudo, tudo isto se reconverte numa posição outra, e esta posição é também alibi. Como condição generalizada, o pluralismo é uma absorção tendenciosa do argumento', conduzindo a uma *impotência*. (cit. do autor a Hal Foster, "The problem of pluralism", *Art in America*. - New York, Summer, 1982; republicação Hal Foster, *Recodings - Art, Spectacle, Cultural Politics*. - Bay Press, Satle, 1985, pp. 13-15).

²⁸¹ Na abertura do seu livro *Definição da arte política* (Lisboa, Fenda, 1997), publicado dois anos depois do artigo que aqui nos ocupa, Carlos Vidal estabelece abreviada e esquematicamente os pontos cardinais do seu projecto crítico: "Este texto referirá, pelo menos, três questões: tratar-se-á de analisar uma arte *que vem*, ligada a um refundado compromisso político; de uma arte de compromisso político ela mesma refundada; e, por último, de propor e descrever a equivalência de ambas. Numa transgressão que ao mesmo tempo que utiliza a linguagem mediática, também preserva os nichos da sua invisibilidade. [...] à refundação do compromisso político, numa política da felicidade e do prazer [...], do evento ou do acontecimento no labirinto das singularidades, por oposição à políticas das representações, corresponderá uma arte igualmente refundada para além do princípio das industriais culturais" (Vidal 1997, 13).

Bernardo Pinto de Almeida (Almeida 2002b, 219) é talvez o autor que melhor traça o programa ideológico que subjaz a concertada acção de Carlos Vidal entre o papel de artista e o papel de comentarista crítico que este ocupa ao longo da década de 90 em Portugal: "A maior parte de nós conhece melhor Carlos Vidal como crítico de arte do que como artista. [...] Esta reflexão continuada no campo da

qualidade média para um público médio e pequeno-burguês" – escreve o artista e crítico.

Desse modo, tais considerandos, cuja amplitude das suas implicações críticas e teóricas deixamos por agora em suspenso a fim de evitar o risco de desvio excessivo perante o nosso campo de análise, devem ser compreendidos à luz do contexto que os motiva e lhes dá sentido.

Pedro Lapa, numa abreviada abordagem retrospectiva sobre a arte dos anos 90 em Portugal – que o artigo "Anos 90, O Grupo e as suas Migrações" (*Arte Ibérica*, Fev. 2000) ensaia –, estabelece o elo conjuntural (e programático) que nos faltava para contextualizar devidamente o posicionamento tanto protagonizado por Cerveira Pinto como por Carlos Vidal para com a proposta pictórica de Sarmiento nos anos 90.

*Em finais de 1991 é realizado no Convento de S. Francisco, em Beja, a exposição Manifesto que conta com quatro participações ibéricas: Paulo Feliciano, Carlos Vidal, Pedro Romero, Siméon Sáiz. No texto que António Cerveira Pinto redigiu para o catálogo a ênfase é dada à rejeição 'dos programas da Pintura' e à crítica do cariz revivalista de alguma arte recente. A demarcação de um paradigma romântico é também reclamada. Carlos Vidal, noutro texto, discute a questão da fotografia e reprodutibilidade, da 'espessura' ideológica do meio e respectiva possibilidade de envolvimento social, levantando um conjunto de questões que centrarão parte dos discursos da década (Pedro Lapa, *Arte Ibérica*, Fev. 2000).*

crítica – que lhe granjeou de resto funesta reputação de polemista – de alguma maneira atrasou ou desviou o seu reconhecimento como artista que também foi sendo, com exposições várias ligadas a alguns outros jovens artistas envolvidos por uma sensibilidade emergente na última década [de 90] e que se caracterizou pela procura da definição do termos de uma arte política. / Enquanto crítico, Vidal foi-se demarcando sucessivamente de uma certa euforia reinante no Portugal artístico sugerida nas práticas da geração dita dos anos oitenta. [...] Afigura-se pois que a sua definição de uma *arte política* se configura antes na marcação de um campo poético alargado de intenção radical que contempla a percepção do gesto artístico como decorrente de uma procura daquilo que George Bataille definiu, em tempos, como a *experiência dos limites*. / Ou seja, como uma experiência global do próprio artista cujos resultados se devem reflectir radicalmente na identificação da poética com a política e cuja manifestação deverá simultaneamente ser registada na obra – entendida enquanto suporte desse gesto – e no discurso que a acompanha e que a reflecte. / *Arte política* identificada a *experiência de limites* significa então trabalhar no limites da política e nos limites da arte por forma a anular a distinção fundadora dessas duas práticas como actividades separadas – Marx diria alienadas – fundindo numa mesma prática reconciliada e reconciliadora o que chega das outras. E de algum modo dissolvendo o que, em cada uma delas, é persistência de um princípio de reificação que as desliga da vida enquanto experiência de uma singularidade radical" (Almeida 2002b, 219-220).

Em jeito de remissão auxiliar, Bernardo Pinto de Almeida é, novamente, outro dos autores que melhor contextualiza, e já com um pouco mais de distanciamento, a formação de um novo paradigma programático que inspirará muitos dos discursos mais polémicos dos anos 90 portugueses, no que às artes plásticas dizem respeito.

Nos finais do século, assistiu-se à progressiva marcação de uma intenção política, vindo [Leonel] Moura a participar num movimento de afirmação de 'arte pública', com projectos realizados em vários locais. [...] Companheiro daquele, António Cerveira Pinto [...] Próximo das práticas conceptuais [...] desenvolveu uma obra mais marginal [...] e que procurou interrogar o estatuto e lugar da arte e do artista na sociedade contemporânea, nomeadamente no plano da sua eficácia política e ideológica. [...] Cerveira Pinto realizou ainda trabalho como comissário de exposições, além de se ter dedicado à publicação de livros e artigos, em que prolongou as interrogações que suscitava a sua prática de artista bem como o seu perfil polemista (Almeida 2002 [1993], 239-240).

Volvidos apenas cerca de dois meses após a publicação do depreciativo artigo que Carlos Vidal dedica à obra de Sarmiento, realiza-se a exposição *Espectáculo, Exílio, Deriva, Disseminação* (Metalúrgica Alentejana, Beja, 1995), com a participação de artistas como João Felino, João Louro, Paulo Mendes, Entertainment Co., Miguel Palma, João Tabarra e o próprio Carlos Vidal. No texto-manifesto que a acompanha, poder-se-ia ler: "São novos significados e não novos conceitos que necessitamos. Como artistas reclamamos a sobreposição de uma política do significado em relação a uma exausta política do significante". Desse modo, ao se exortar a "inovadora contextualização política do situacionismo" e uma "'arte pública crítica'", dois vectores estruturantes explicam de modo lapidar o repúdio *radical* de Carlos Vidal ao *tipo* de proposta que a obra de Sarmiento então de maneira algo equívocada representa.

A edificação de uma estética realista só pode efectivar-se se a ligarmos à superação da arte como forma, objecto, fetiche ou presença formal coerente. Isto é, a existência formalmente coerente quer de um pintura, quer de um romance, não os torna nem obras de arte, nem obras de arte sociologicamente pertinentes.

[...] defendemos a necessidade de superação da apreensão mercantil da obra de arte, bem como do espaço passivo de consumo museológico, para partir para a

decomposição e transformação do espaço público, que nos foi e é legado pela tradição burguesa – ou seja, para a edificação de uma 'arte pública' (Brito, Louro, Mendes, Palma, Tabarra e Vidal, "Golpe de Estado - Documento para um realismo activo", in catálogo/livro para a exposição *Espectáculo, Disseminação, Deriva, Exílio: um projecto em torno de Guy Debord*. - Galeria Escudeiros / CM Beja, Abril-Maio, 1995, pp. 81-87; reeditado in Vidal 1997, 84-85, nota 7).

Podemos compreender, assim, que o posicionamento crítico de Vidal ante a obra de Sarmiento, produzido agora em meados de 90, é tudo menos imparcial ou desinteressado, afirmando-se antes como marcadamente programático e ideologicamente enformado por uma espécie de situacionismo / activismo crítico.²⁸² Desse modo, a proposta artística que corporaliza as *Pinturas Brancas* – mesmo que pautada pelo predomínio heterodoxo e *impuro* do pictórico – teria necessariamente uma recepção negativa, na medida em que, inevitavelmente, Sarmiento se tornara subitamente no pretexto ideal – alvo referencial e assim perfeito – para satisfazer o programa de combate crítico que vinha sendo protagonizado por Cerveira Pinto e Carlos Vidal desde o início dos anos 90²⁸³.

Vidal operará agora numa zona de cruzamento *indefinido e aberto* (talvez *informe*), apelidada pouco depois pelo próprio de *projecto de intervenção política estética* ou de *arte de comprometimento político*.²⁸⁴ Se na óptica de um programa

²⁸² Partindo das próprias palavras de Carlos Vidal ali anunciadas, Pedro Lapa tece um esquemático breviário sobre os princípios que orientam o que, à época, se denominou de 'realismo activo': "O programa teórico é agora bem mais complexo e coerente do que no início da década, não só aprofundando muitas das questões como definindo-se com singularidade e pertinência. A imagem e a sua relação com uma interactividade disciplinar, a inevitável edificação de uma estética realista, a estratégia de deslocação da linguagem espectacular (Debord), a superação do valor mercantil da obra de arte através do uso e compromisso estratégico de sabotagem das estruturas mediáticas de comunicação quotidianas, a resistência à absorção cultural-mercantil que as vias do formalismo sempre suscitam (o exemplo de David Hamonns é citado) ou a radicalidade como resistência às apropriações burocráticas, constituem os princípios deste 'realismo activo' teorizado por Carlos Vidal, a quem se deve a reflexão mais consistente desta geração" (Pedro Lapa, "Anos 90, O Grupo e as suas Migrações", *Arte Ibérica*, Fev. 2000, p. 45).

²⁸³ Para a caracterização do novo paradigma geracional que se desenha em inícios da década de 90, Pedro Lapa contribui com a alusão dos seguintes aspectos definidores: As "instalações de forte cunho político" movidas pelo ímpeto de "apropriar a noção de monumento" para assim deslocar e "garantir uma assumida comunicabilidade social"; o cultivo do "activismo e camaradagem" em detrimento da "obsessão das mais valias individuais e do narcisismo da geração anterior"; a reactivação "de uma perspectiva crítica, através de deslocações forjadas pela apropriação dos tradicionais meios de comunicação de massas e respectivas recontextualizações ideológicas" (Pedro Lapa, *Arte Ibérica*, Fev. 2000, p. 45).

²⁸⁴ Para o aprofundamento teórico e crítico desta questão, ver o seu livro *Definição da arte política*: "Ao falar em *refundação da arte* [...], é porque pode-se divisar, no presente momento histórico, uma tensão *desejante* para um refundação da sociedade, numa interligação entre novas formas de fazer política

artístico se trata de uma arrojada e premente proposta, do ponto de vista retrospectivo e da análise historiográfica – na qualidade de discurso dirigido sobre uma obra alheia – o bisturi mal-intencionado e *radical* de Vidal torna-se rotundamente ineficaz, porque gritantemente extrapolador para com as especificidades do trabalho coevo de Julião Sarmento.

O inconveniente deste tipo de abordagem, para lá do arrojo e audácia da referida construção teórica que lhe subjaz enquanto programa – enlevado por Pedro Lapa (cf. nota 285) e recenseada por Bernardo Pinto de Almeida (cf. nota 284) –, é a negligência voluntária para com as idiossincrasias da obra de um dado artista, quando redutoramente conotada com os paradigmas que se quer atingir.

O cavado desacerto – que pensamos ter tornado saliente – entre um determinado discurso crítico bem localizado, com motivações ideológicas manifestas, e a particularidade dos vectores internos de pesquisa que um trabalho artístico permanentemente postula e evoca, resultou numa das molas que impulsionou este estudo, cujo desenvolvimento terá lugar na segunda parte da dissertação.

e de reivindicar a desmaterialização da arte – trata-se da passagem da utopia à alternativa e à necessidade de uma sua *figuração*" (Vidal 1997, 49). "[...] uma definição de 'arte política' corresponde a esse e apenas a esse contexto. Isto é, a definição da 'arte política' não é uma definição de 'arte'. Apesar disso, e como já escrevi, uma e outra se quedam em indefinição. Isso têm em comum" (Vidal 1997, 81-82, nota 6).

Entre a densa produção crítica de Vidal sobre a matéria, que floresce ao longo da década de 90, podemos citar: *Manifesto de uma arte em 4.º grau* (Lisboa, 1991, com tradução inglesa em co-edição com Leonel Moura, *Manifesto YES*); "(manifesto) para uma arte refundada - notícias da competição entre radicalismo e contigência" (*Colóquio/Artes*, Dez. 1992); "(Auto)definição da arte", *Confidências para o exílio*, n.º 3, Porto, Março, 1995; *Democracia e Livre Iniciativa - Política, Arte e Estética*. - Ed. Fenda, Lisboa, 1996.

PARTE II

**OS EIXOS INTERNOS (E CONTEXTUAIS) DA OBRA:
DA FILIAÇÃO PÓS-*POP* ÀS LINGUAGENS (PÓS-)CONCEPTUALISTAS
(1972-1980)**

3. Julião Sarmiento em contexto - anos 70

Comecei a pensar que tinha de me haver com o mundo, não apenas com os vizinhos. Por isso, de início comecei a explorar localmente, mas para mim isso já não era o suficiente. Queria ver o meu trabalho em diálogo com o dos outros artistas que eu admirava. Não apenas no meu país, mas também nos outros países. [...] A razão principal era a minha absoluta necessidade de confronto criativo. Confrontar o meu trabalho com os outros, em vez de me sentir simplesmente feliz, dialogando apenas com aquilo que acontecia na minha vizinhança.

JULIÃO SARMENTO, 1997 (em entrevista conduzida por Germano Celant).

3.1. A articulação entre a sintonização com os paradigmas artísticos coevos e os mecanismos internos de pesquisa que estruturam a obra de Sarmiento

Para um brevíário das questões coevas mais decisivas com as quais o trabalho de Julião Sarmiento abertamente dialoga na década de 70, devemos destacar, antes de qualquer outra referência crítica ou historiográfica, o contributo do curador português Pedro Lapa (mais incisivo para com o retrato dos condicionalismos *locais* e para a definição dos mecanismos internos de pesquisa que estruturam propriamente a obra de Sarmiento), na sua planificada articulação com o ensaio do conservador principal do MACBA de Barcelona – na época director do Witte the With, CCA de Roterdão – Bartolomeu Marí (mais contextualizador a partir de uma perspectiva internacionalizante), que figuram no catálogo da exposição *Trabalhos dos Anos 70* que teve lugar no Museu do Chiado (Lisboa) em 2002/3. Mostra antológica dedicada à produção de índole "conceptualista" produzida durante a década de 70, na qual se efectuou, recorrendo às palavras de Delfim Sardo, "a mais minuciosa e completa inventariação das obras de Julião Sarmiento do período referido" (Sardo 2007, 12).

É desta esteira incontornável que partimos para esboçar, nesta segunda parte do presente estudo, o que consideramos serem algumas das teias de problematização ainda não entrevistas em todo o seu alcance. Este gesto não pode deixar de ser irremediavelmente tributário de um (mesmo) guião de orientações – que explana os

marcos axiais estruturantes (já anteriormente enunciados em parte por Delfim Sardo¹ que definem o paradigma da arte mais inovadora do período em análise), e que Pedro Lapa, no ensaio supracitado, colige do seguinte modo: *a reconsideração do estatuto do objecto artístico, o carácter experimental(ista) da arte, o alargamento do campo artístico*².

Estas são constatações, enquadramentos e predicamentos que, à partida, não parecem singularizar demasiado o trabalho do artista. Mas como caução exigível devemos relevá-las. Importa convocar outras coordenadas coetâneas, que a seu devido tempo desenvolveremos com mais detalhe. Por agora, cabe sobre as mesmas apenas levantar um pouco o véu em função de resultarem igualmente incisivas no que ao corpo de pesquisas do trabalho de Sarmiento toca. De entre as quais referimo-nos, de modo (ainda) inevitavelmente redutor, à égide heterodoxa do foto- e do pós-conceptualismo, assim como ao movimento geral das poéticas do corpo mais estreitamente correlacionadas com as políticas libertárias do desejo, que estão na base da assunção da "arte erótica" enquanto poderosa força criativa e revolucionária.

Na sequência de tais possíveis desdobramentos, a nossa análise cinge-se igualmente – ao aceitar as linhas de orientação que a exposição do Museu do Chiado propõe – o seu enfoque no trabalho do artista assente na fotografia, texto, filme, instalação e som, que são justamente "os *media* que promoveram a expansão do campo artístico" (Lapa, 2003a, s/p.). Como já se referiu, a nossa abordagem segue irremediavelmente a marca indelével do texto de Lapa. Tomando algumas das linhas mestras de análise que nele se ensaiam, propomos alargar os já avançados núcleos de

¹ Tal como escreve, em 1998, Delfim Sardo, "o percurso de Julião Sarmiento constitui, no seu conjunto, uma pesquisa sobre a relação entre imagem, a sua importância, o seu sentido e o seu estatuto". A este tópico está apenas outro referenciado pelo curador português, que o permite afirmar que o artista promove "a definição de um domínio alargado de intervenção", cuja herança reside "no debate sobre o estatuto do objecto artístico" próprio de "um período de reflexão sobre a vitalidade do objecto enquanto produto da criação artística" (Delfim Sardo, *Parachute*, Jan.-Mar. 1998).

² Esta posição é partilhada por Alexandre Melo. Na crítica que este escreve sobre a referida antológica exibida no Museu do Chiado pode ler-se: "É importante compreender que, em Portugal, houve autores que, como Julião Sarmiento e Helena Almeida, participaram plenamente, e no tempo certo, na dinâmica internacional das vanguardas e por isso recolhem hoje o correspondente reconhecimento e consagração internacionais. O essencial da lição destas vanguardas e que passou a funcionar como um adquirido para a arte do nosso tempo foi o alargamento da definição de obra de arte no sentido de esta já não ter de corresponder apenas às formas tradicionais de pintura, escultura e desenho mas poder abranger quaisquer outras formas possíveis, sejam elas objectos, ideias ou ambientes. Desenvolvimentos do 'ready-made', escultura-objecto, instalação, performance, arte 'conceptual', 'arte vídeo', são alguns dos exemplos hoje já históricos de práticas e tendências estéticas que transformaram a arte contemporânea num território infinito de pluralismo e liberdade" (Alexandre Melo, *Expresso*/"Actual", 1-2-2003).

problemas (mais do que de temas) relativos à estrutura interna da obra considerada no seu conjunto, tentando expandir os conceitos e categorias de análise já previamente enunciados, através de um desenvolvimento mais aprofundado e exaustivo dos mesmos, ao mesmo tempo que se reclama outras sugestões de pesquisa diversamente complementares, que resultam reforçadas mediante um alargamento do "corpus" de obras estudado.

As vantagens das designações operatórias que estruturam os capítulos que se seguem são consideráveis, sobretudo se levarmos em linha de conta a própria índole do trabalho de Sarmiento³: porque ultrapassam a cronologia, mesmo a sua híbrida espécie de titularização por anos, por decénios ou por "fases"; esbatem a repisada focagem assente na redutora (e já estafante) selecção de um grupo estrito de trabalhos, recorrentemente tomadas como representativas de um *corpus* autoral; geram dinâmicas e afinidades insuspeitas entre obras imediatamente não coetâneas, muitas vezes corporalizadas em suportes diversos e integradas em problemáticas de pesquisa (aparentemente) muito díspares.

A estrutura de redacção apresenta-se assim enquanto alinhamento de tópicos que corporalizam "núcleos temáticos" numa ordenação tendencialmente cronológica. Autonomizá-los requer apontar uma cartografia nodal para todo o trabalho; aquela que, mesmo tirando partido de especificidades, nunca deificando virtuosismos e domínios de *métier*, se consegue afastar de constrangimentos disciplinares. Convém neste ponto reiterar que o que desde cedo move Sarmiento é sobretudo um repertório continuado de "ideias comuns, desejos comuns, obsessões permanentes" (Sarmiento in Melo 1992, 38-40)⁴, significativamente marcado pela ubiquidade de um leque muito coeso de eixos de

³ Enquanto Alexandre Melo, na primeira monografia elaborada sobre o artista, escreve que "é notória, no conjunto do trabalho de Julião Sarmiento *a força de certos actuates: metáforas obsessivas, significantes privilegiados, paradigmas*, que são permanentemente retomados e reciclados" (Melo 1989, 8), mais recentemente, Delfim Sardo caracteriza o trabalho do artista como "uma recorrência temática, uma espécie de *retorno ao mesmo ponto*" (Delfim Sardo, *Parachute*, Jan.-Mar. 1998). Podemos afirmar, a partir de tais perspectivas, que o trabalho de Sarmiento se desenvolve (ou se desdobra) em resultado da sua constituição ininterrupta de um corpo coeso de problemas e temáticas que nela permanecem, ora emergindo, ora se perdendo, num entrelaçamento perpétuo.

No catálogo da mostra *Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/3) Bartomeu Marí partilha da mesma posicionamento, ao referir que, "podemos constatar que ao longo destes anos, Sarmiento 'zigzagueia' no desenvolvimento da temática da sua obra. Certos temas reaparecem, entrecruzando-se, enxertam-se uns aos outros" (Marí 2002, 42).

⁴ Na entrevista conduzida por Alexandre Melo que figura no catálogo daquela que foi a primeira exposição retrospectiva do artista (Museu Serralves, Porto, 1992), Sarmiento assevera que, "creio que o mais saliente é a constância de certos elementos. O trabalho que eu tenho vindo a fazer nos últimos anos

pesquisa. No fundo, e fazendo jus às palavras de Alexandre Melo (o crítico de arte que mais de perto acompanhou a carreira de Sarmento a partir de meados dos anos 80), trata-se de uma "constância obstinada no tratamento de um mesmo núcleo obsessional e no seu sucessivo enriquecimento plástico" (Melo 1989 [monografia], 7).

Posto isto, a formulação de um conjunto de eixos permanentes, que surgem ora paralelamente, ora em cruzamentos mesclados, tem como objectivo tornar saliente, através do escrutínio dos desígnios temáticos e dos mecanismos internos que os presidem, um denso novelo composto por um rol de desdobramentos e por uma miríade de elos que se embaraçam profusamente.

Contudo, apesar de Ricardo Nicolau tornar evidente, numa importante crítica que escreve sobre a exposição do Museu do Chiado, "uma osmose entre mecanismos internos e imagética", ao mesmo tempo este autor adverte que esta "deve contrariar qualquer tentativa de estabelecer as obras desta exposição como uma chave definitiva para a compreensão de todo o trabalho ulterior do artista" (Ricardo Nicolau, *Pangloss*, Fev. 2003).

Outros dos enunciados de Nicolau a que não nos podemos furtar, na medida em que reforça em boa medida as opções metodológicas que norteiam a nossa abordagem, é a constatação de que,

Uma das ideias mais frequentemente veiculadas acerca do trabalho deste artista centra-se precisamente no que ele incluiria de espelho das suas obsessões, e das suas vivências pessoais.

A maior confusão, o fantasma com que o curador [Pedro Lapa] desta exposição teve de lidar, é justamente o encarar da sua obra de um ponto de vista meramente temático – válido mas demasiado restritivo [...]. Pedro Lapa encontrou, contudo – e este é um dos

tem consideráveis saltos, mas esses saltos existem apenas do ponto de vista formal. Isto tem a ver sobretudo com os pontos de ruptura máxima. Ou seja, com a altura em que deixei de fazer pintura e depois, nos finais dos anos setenta, quando voltei a fazer pintura outra vez. De resto, creio que o que perpassa em todo o trabalho que tenho feito, desde o início, são ideias comuns, desejos comuns, obsessões permanentes... [...] Ao longo da minha carreira, vários factores motivaram as mudanças referidas. Em primeiro lugar há a procura de uma linguagem que em cada momento se revele como o veículo mais eficaz para permitir a descodificação do discurso. Esta busca tem como contraponto um periódico cansaço que resulta do sentimento do esgotamento das possibilidades expressivas de determinada linguagem. [...] Não se verifica portanto uma renovação do discurso, que é por natureza obsessivo, mas sim uma renovação da linguagem [...]. Por isso não me considero um pintor em sentido estrito, mas sim um artista que, actualmente, faz pintura. [...] A técnica para mim é apenas uma maneira expedita de utilizar o mais inteligentemente possível as coisas que estão ao meu dispor para representar uma ideia..." (Sarmento in Melo 1992, 38-40).

maiores méritos da exposição – , um dispositivo de montagem que afasta esta sombra, e que demonstra como são indiscerníveis, nos trabalhos apresentados, recorrências visuais, temáticas, e mecanismos que lhe são internos (Ricardo Nicolau, *Pangloss*, Fev. 2003).

3.2. A ultrapassagem de uma condição *local*: menos vontade de internacionalismo do que necessidade de diálogo transfronteiriço

Atendendo à abordagem de Pedro Lapa (cf. Lapa 2002, 4-6) que permite ao director do Museu do Chiado traçar eficazmente tanto o contexto local e seus constrangimentos consuetudinários a partir dos aforismos contestatários lançados na década de 70 por Ernesto Sousa (o atraso na teoria e na prática, a incompreensão da crítica, o atavismo do ensino, a escassez de galerias, a ausência de Museus)⁵ como os aspectos inéditos que fazem de Sarmento um marco de uma singularidade verdadeiramente axial na história da arte portuguesa (por consubstanciar a abertura de

⁵ Enquanto referência incontornável para a caracterização do contexto nacional na época que aqui nos ocupa, ver a esse respeito o que Ernesto de Sousa escreve no texto de apresentação da exposição *Alternativa Zero*, de 1977, que o próprio comissaria. O crítico e curador toma conta de uma "ignorância arrogante" para com os avanços coevos desenvolvidos no domínio estético; evidencia um "atraso na teoria e na prática"; lembra da não existência em Portugal de um Museu de Arte Moderna; denuncia o isolamento endémico das pessoas do meio que "quase nada conhecendo umas das outras" se encontram "desligadas de qualquer necessidade local profunda"; tipifica o capital humano em dois grandes grupos de "exilados" (os "estrangeirados" e os "exilados-no-seu-proprio-país") para chegar à ideia de um "abismo que se vai cavando entre essa guarda avançada" e uma "*elite salonard*" que "tende a transformar-se num biombo opaco entre o poder e a verdade cultural e artística que é sempre experimental e contestatária" (Sousa, 1977, s/nº p.).

Para esclarecer o paradigma que antecede aquele que o contributo indelével de Julião Sarmento permite abrir na década de 70 em Portugal, parece-nos útil recorrer ao que Bernardo Pinto de Almeida escreve sobre a arte dos Anos 60: "Os anos 60 foram, na pintura portuguesa, os da afirmação de uma geração de jovens artistas e de novas tendências que cada vez mais, aproximaram a arte nacional da realidade artística internacional. / Não tanto porque a arte portuguesa procurasse desesperadamente deixar-se influenciar, mas porventura porque alguns dos seus protagonistas desde cedo se auto-exilaram em Paris, Londres ou Nova Iorque. Esse processo de estrangeiramento ocorreu pois, naturalmente, e não nos deve surpreender que esses mesmos artistas tenham rapidamente integrado, com plena vitalidade criativa, a grande transformação da arte que, desde os finais da década de cinquenta, se processava internacionalmente, gerada no mesmo cadinho que haveria de dar as revoltas estudantis francesas e americanas de 68. [...] Foi também esta, a época em que as propostas mais interessantes surgidas na arte portuguesa deixaram de se vincular a uma mera identificação de carácter mimético e de tardia segunda mão em relação com aquilo que internacionalmente se processava, para passarem a definir-se linhas próprias de desenvolvimento, que se projectaram, por vezes com notável singularidade, nos próprios rumos teóricos da arte internacional" (Almeida 2002 [1993], 153 e 157).

um novo paradigma)⁶, demitimo-nos que tal incumbência a fim de evitar o risco de desembocar na sobreposição estéril e redundante do já "referenciado". Porém, nunca é por demais reiterar o reconhecimento de Sarmiento como exemplo modelar para as gerações ulteriores (mais manifesta a partir do início da década de 80), facto diversas vezes afiançado pela crítica e historiografia de arte portuguesa mais recente.⁷

No mesmo catálogo que acompanha a exposição *Trabalhos dos Anos 70* apresentada pelo Museu do Chiado, a abordagem distanciada de uma autor estrangeiro, Bartomeu Marí, acaba por se revelar consentânea com a que Lapa igualmente promove.

O actual quadro político e económico pode fazer esquecer que países como Portugal, por exemplo, viveram acessos à modernidade marcados por momentos (épocas, poderíamos dizer), de suspensão histórica, parêntesis políticos, culturais, industriais e sociais. As ditaduras de Salazar em Portugal e do General Franco em Espanha (1939-1975) tiveram um impacto decisivo em todos os aspectos da vida política e cultural de ambos os países, impacto com o qual ainda se podem explicar relações culturais e sociais bastante amplas. A obra de Julião Sarmiento não traduz nenhuma dependência de condições político-culturais próprias de momento algum. Inscreve-se rotundamente numa atitude cujos protagonistas se encontram espalhados pela Europa e pelas Américas. Se artistas ou grupos noutros países latinos fazem eco nas suas obras de

⁶ Cabe destacar o afastamento – assinalado por Pedro Lala – de Julião Sarmiento a "qualquer especificidade nacionalista e serôdia como valor de diferença num contexto internacional, tendencialmente homogeneizador, mas tão só assumir a partir de uma semiperiferia um papel activo e participativo" (Lapa 2002, 4); assim como o facto do vulto de Sarmiento configurar com o seu trabalho destes anos "uma profunda alteração do horizonte referencial possibilitada por uma informação ampla das mais diversificadas práticas artísticas que genericamente se denominam de Pós-Minimalismo [...]". De entre as suas manifestações mais significativas nos EUA e na Europa, o curador português destaca *Arte Povera / Im Spazio*, 1967, comissariada por Germano Celant; *Prospekt 68 e 69*, comissariadas por Konrad Fischer e Hans Strelow; *When Attitudes Become Form*, 1969, ou a famosa *Documenta 5*, 1972, *Les Machines celibataires*, 1975, comissariadas por Harald Szeeman; *The New Art*, 1972, comissariada por Anne Seymour.

⁷ Trata-se, como se escreve na primeira monografia produzida sobre o artista, de uma trajectória atravessada "pelos impulsos dinamizadores das investigações e experiências de vanguarda" (Melo 1989, 7). Esse reconhecimento aparece claramente firmado aquando da sua primeira retrospectiva, que teve lugar na Casa Serralves (Porto, 1992). Ocasão que leva Fernando Pernes a exaltar a importância do evento "pelo papel pioneirístico e renovador envolvente da [...] personalidade" de Julião Sarmiento, que, fazendo uso das palavras do veterano crítico de arte português, "desde os anos setenta" se destaca "pela exemplaridade dum esforço de constante actualização criativa que se abriu à plurifacetação experimental de técnicas e motivações, mas mantendo sempre um timbre de singularidade expressiva" (Pernes 1992, 11).

posições que respondem a factos ou contextos particulares, Sarmento é autor de uma obra depurada de condições sociais ou culturais aparentes (Marí 2002, 40)⁸.

Devemos atender ao facto de, apesar do isolamento geográfico e político em que Portugal vive mergulhado na década de 70, Sarmento ter conseguido escapar à apertada tipologia binária que serviu a Ernesto para caracterizar o capital humano português da época (os "estrangeirados" ou os "exilados-no-seu-proprio-país").

Numa entrevista concedida, em 2004, à revista *Umbigo*, o próprio Sarmento é peremptório sobre este ponto.

O que é que os 'intelectuais' em Portugal faziam naquela altura? Iam para Paris, depois começaram a ir para Amesterdão ou Londres, viviam lá cinco anos e quando voltavam a Portugal eram os grandes heróis. Em Londres nem Deus os conhecia, mas quando chegavam cá eram valorizados apenas por terem vivido em Londres. Não era isso que me interessava. Queria continuar a viver aqui e exportar o meu trabalho, ser um artista internacional no verdadeiro sentido do termo (Sarmento in Garcia 2004, 22-25).

Sarmento teria sido o primeiro a demonstrar que a sintonia com um nova conjuntura (quando protagoniza a passagem das propostas pós-conceptualistas dos anos 70 para o "regresso à pintura" do início da década de 80), correlacionada com o internacionalismo (sempre) tão almejado em Portugal, não comportava um exílio geográfico obrigatório.⁹ Não arriscamos muito se enunciarmos que esta atitude e

⁸ Este posicionamento resulta igualmente corroborado na crítica que João Pinharanda escreve sobre a exposição *Julião Sarmento: Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003), ainda que se assevere, de modo, cremos, mais lúcido e temperado, que "esses jovens também surgiram, mercê das convulsões posteriores ao 25 de Abril, num momento de refluxo do mercado especulativo e de alheamento do poder político e do público face à vida artística. Foi a acção de Ernesto de Sousa, veterano da crítica de arte e ele mesmo tornado artista, que federou as contraditórias franjas de expressão artística destes anos, notoriamente as dos nomes que integraram o círculo de amizades e interesses de Julião Sarmento. Também ele, como muitos outros, integrou o balanço tentado por Ernesto na exposição "Alternativa Zero" (Lisboa, 1977). Portanto, o contexto em que Julião Sarmento actuou foi, a um tempo, português mas, também, absolutamente internacional — porque ele esteve, e pela primeira vez em termos nacionais, não só consciente da condição universal do sistema artístico como seguro das estratégias necessárias à sua abordagem. Além do mais, Sarmento manteve a sua obra no estrito território da sua individualidade — uma individualidade radical, capaz de lhe evitar todo e qualquer empenhamento social, crítico ou político" (João Pinharanda, *Público*, 7-11-2002).

⁹ O primeiro autor a celebrar enfaticamente esta inédita característica na arte portuguesa foi Alexandre Melo, quando sublinha o facto de, "pela primeira vez na história, nomes portugueses a

convicção particular abre caminho a um viragem de paradigma sem precedentes na cultura artística portuguesa contemporânea. Para o compreendermos com mais exactidão, devemos-nos obrigar a recorrer a algumas informações biográficas¹⁰ que a este título nos parecem bastante reveladoras.

Em matéria de formação académica, de afinidades electivas e de experiência laboral destaca-se, logo durante a década de 60, a escolha do artista de opções para-universitárias como a Filosofia e o Direito. Cabe neste ponto particular assinalar os primeiros interesses pessoais dirigidos à literatura e à filosofia¹¹ que o tornam num leitor voraz de uma bibliografia multifacetada.

A par da literatura, do pensamento e da reflexão teórica, não pode deixar de ser igualmente mencionado o profundo interesse pelo cinema de “culto” estrangeiro¹² – Antonioni, Bergman, Fellini, Godard, Truffaut ou Visconti – que o jovem Samento já denota durante o Liceu, continuado ao longo da sua formação artística que se inicia

trabalhar em Portugal estarem presentes ao mais alto nível do circuito internacional, lado a lado com artistas estrangeiros que, ao mesmo tempo, trabalhavam em direcções congéneres. Citemos dois exemplos sobejamente conhecidos: Julião Sarmento e Cabrita Reis. [...] Dir-se-á que são apenas dois casos. Mas não convém subestimar dois casos em apenas dez anos de um século em que não se registou nenhum caso. Não esqueçamos que Amadeo, Vieira da Silva ou Paula Rego fizeram o essencial das suas carreiras no estrangeiro (Alexandre Melo, *Expresso*, 5-2-1994).

Contudo, o germe dessa determinação parece já estar contida, por exemplo, nas palavras que Leonel Moura escreve em 1983 para exaltar a importância da pioneira participação de uma artista portuguesa numa *Documenta*, marco protagonizado por Julião Sarmento em 1982: "Portugal tem de novo os seus Souza Cardoso, os seus Santa Rita, e também de novo se encontra sem meios para os reconhecer.

Resta saber se voltará a vencer a doença e o suicídio... ou se desta vez alguns conseguirão sobreviver quebrando o isolamento e a mediania da nossa produção artística, sem ser necessário emigrar ou adoptar mesmo outras nacionalidades" (Leonel Moura, *Mais*, 18-3-1983).

¹⁰ Para este intento somos subsidiários do ponto "Breve Digressão Biográfica" que Alexandre Melo apresenta no seu estudo "Julião Sarmento: Uma Carreira de Artista" (Melo 1999, 150-153).

¹¹ "Tinha amigos [...] sobretudo na área de filosofia, mais do que no campo artístico. Nessa altura éramos apenas rapazes de liceu. A maior parte dos meus amigos escolheram literatura ou filosofia. Eram essas pessoas com quem eu me relacionava. Partilhávamos muitos interesses comuns... de Foucault a Satie, de Wittgenstein, Bataille ou Lacan a Alban Berg, Berlioz ou Brassens [...]. E era a literatura portuguesa. Na maior parte dos casos não fui forçado, porque eram livros muito bons. Para além desses, costumava ler tudo, de Beckett a Lautréamont..." (Sarmento in Celant 1997, 51).

¹² "Gostava de ir ao cinema. [...] Eu gostava de ir ver aqueles [filmes] pelos quais ninguém se interessava ou gostava de ver. Interessava-me por Truffaut, Godard e John Ford [...] Ou seja, gostava dos filmes que, 90 por cento das pessoas com quem eu estudava, ou não estavam interessadas ou não davam a menor importância. [...] Assim, tornei-me amigo [...] de rapazes que nessa altura partilhavam o meu tipo de interesses. [...] Eu falava-lhes de Antonioni e eles falavam-me de Faulkner ou do Fitzgerald. [...] Ganhei uma grande abertura de espírito e evolui bastante nesse aspecto. [...] Nos cinemas normais não podia ver a maior parte dos filmes que me interessavam. Eu fazia parte daquilo a que chamávamos cineclubes. Era membro de vários. [...] recordo-me de alguns que mais contribuíram para o meu gosto pelo cinema, como *Sceicco Bianco* e *Otto e Mezzo* do Fellini. Lembro-me de *La Notte* do Antonioni, do *Pierre le Fou* do Godard, *The Silence* do Bergman, *Senso* do Visconti, *The Xangai Gesture* de Sternberg, *The Lady from Xangai* de Welles... E também do *West Side Story*, que era absolutamente inacreditável e estranhamente me influenciou muito..." (Sarmento in Celant 1997, 50-51).

ainda nos anos 60, graças à sua ávida frequência de cineclubes privados e refundidos – "fonte refrescante e revigorante para a fantasia pictórica no deserto de uma cultura definhada pela ditadura" (Gassner 1997, 46).

A frequência dos cursos de Pintura e de Arquitectura¹³ da ESBAL entre 1967 e 1974, marca a atitude francamente crítica para com o ensino académico¹⁴, sintoma revelador de um forte inconformismo que igualmente o perpassa¹⁵. É no âmbito dos estudos artísticos que surge uma estreita colaboração com um grupo de amigos no qual se destaca o artista Fernando Calhau. Ao mesmo tempo Sarmiento desempenha, enquanto estudante, diversos tipos de trabalhos: designer gráfico, fotógrafo de moda e professor de inglês no ensino particular (cf. Melo 2005 [monografia], s. n.º/p.).

A ida para Londres entre 1964 e 1965 concretiza desde muito cedo uma pertinaz vontade de informação e de alargamento de horizontes ante a realidade de um país que vivia as letargias próprias de uma ditadura¹⁶. Este facto revelou ao mesmo tempo um

¹³ "Quando tive de fazer uma escolha decidi que não queria ir para filosofia: 'Quero é continuar aqui neste meio das Belas Artes'. Mas também não estava interessado em ser arquitecto. Eu queria ser pintor, artista plástico. Mas claro, os meus pais não tinham muito dinheiro e tinha que ganhar a vida. Pensei: 'Se vou para pintor morro à fome. Tenho que fazer um curso que me assegure a subsistência.' E fui para arquitectura" (Julião Sarmiento in Melo 1999 [estudo], 151).

¹⁴ Numa entrevista conduzida por Cermano Celant, nota Sarmiento que "nessa altura, a antiga Escola Superior de Belas-Artes em Lisboa era muito diferente, aliás, como todo o sistema educacional. Tínhamos dois cursos opcionais. Arquitectura, ou aquilo que então se chamava pintura e escultura. Durante cerca de dois anos frequentei pintura e escultura e depois mudei para arquitectura, que praticamente acabei" (Sarmiento in Celant 1997, 47). Contudo, o artista não deixa de sublinhar o profundo atavismo que advém da deficitária formação que marcou a sua passagem pela antiga Escola Superior de Belas-Artes. Primeiro, ao evidenciar o carácter algo diletante e autodidacta que consubstancia a sua ávida busca por fontes de informação extra-curricular: "Eu procurava em tudo o que podia: livros, revistas, ouvindo discos, vendo filmes, etc." (Sarmiento in Celant 1997, 48). E, em segundo, quando questionado por Celant (Celant 1997, 50) sobre "o tipo de informação que recebia na escola", os livros a que tinha acesso e se "havia algum professor em particular ou algum...", Sarmiento interrompe abrupta e assertivamente para confessar sem peidas nem rodeios que, "não. Deixa-me que te diga. Infelizmente nenhum!". Mais adiante completa este tópico dizendo que, "alguns dos meus [...] professores, eram eles próprios artistas e praticamente não sabiam nada. Detesto dizer isto, mas realmente... não tinham muito interesse; nesta altura não existia em Portugal, o sistema de aulas dadas por artistas profissionais... De facto, o sistema em Portugal costumava ser o oposto. Um artista medíocre que não tivesse mais nada que fazer, sempre podia ser professor" (Sarmiento in Celant 1997, 52).

Numa outra entrevista feita cerca de três anos mais tarde, em 2000, o artista refere que, "os professores eram vítimas do próprio sistema, que era retrógrado e caduco – novecentista. Havia honrosas excepções – por exemplo, Tomaz Vieira ou José Cândido –, que tentavam afastar-se desse sistema, mas que eram cilindrados por toda aquela burocracia. O sistema ensinava mesmo técnicas do século dezanove" (Sarmiento in Nuno Santos, *Diário de Notícias*/"DNA", 26-8-2000).

¹⁵ "Outra coisa que a Universidade me trouxe, foi a possibilidade de aprender pela negativa. A partir de uma determinada altura, eu comecei a perceber que podia fazer o contrário daquilo que me ensinavam na escola" (Julião Sarmiento in Santos 2000, 28).

¹⁶ "Foi outro mundo, percebi que o mundo não era a minha rua. Percebi então o que é que significava a 'longa noite fascista': era a perfeita estupidificação, as pessoas eram estúpidas e profundamente ignorantes" (Julião Sarmiento cit. p. Melo 1999, 151).

assinalável entusiasmo e afinidade intelectual para com a cultura anglo-saxónica – universo referencial que pressagia de modo decisivo, também a esse nível, uma inelutável mudança de paradigma¹⁷ (Melo 2007, 35).

No seu estudo "Julião Sarmiento: Uma Carreira de Artista", Alexandre Melo nota que,

Desde o período de formação escolar e da primeira fase da sua obra Sarmiento cultivou um discurso e uma atitude anti-localista.

Foi buscar as suas influências privilegiadas ao exterior, tendo-as procurado inclusivamente na arte inglesa e americana e não, como era habitual em Portugal, ainda durante os anos 60, em França (Melo, 1999 [estudo], 186).

Se é evidente que as suas influências privilegiadas no campo da literatura e da filosofia vêm sobretudo do universo da cultura francesa – Bataille, Barthes, Foucault... – no âmbito mais estrito das artes plásticas registe-se, num primeiro momento, as "influências mais significativas da pop inglesa do que da pop norte-americana" (Melo, 1999 [estudo], 156) – apesar da sua admiração especial pelo trabalho de Andy Warhol –, e, num segundo momento, já pós-conceptual e experimentalista, a referência do trabalho de artistas como John Baldessari, Edward Ruscha, Bruce Nauman, Joseph Kosuth ou Lawrence Weiner.

¹⁷ Para a definição de mudança do paradigma orientador que aqui nos reportamos, isto é, a passagem da histórica (na época já largamente extemporânea) referência parisiense para a adesão a um universo artístico mais estritamente anglo-saxónico, que Julião Sarmiento parece plenamente filiar já nos anos 70, num artigo de cariz historiográfico dedicado aos anos 80 portugueses, "Anos 80: 'A Idade da Prata'", João Pinharanda escreve o seguinte: "Uma das situações definitivamente registadas na passagem dos anos 70 para os anos 80 foi a inversão dos destinos de emigração e suas motivações. Além do mais, a democratização da informação (importação de revistas e realização de viagens regulares) escusou a urgência do ciclo de emigração das décadas anteriores que, a verificar-se, vai agora para Londres e EUA (Rui Sanches, António Campos Rosado ou Pedro Campos Rosado, em ambos os locais; ou Manuel Botelho, João Penalva, Graça Pereira Coutinho, em Londres).

Se pensarmos em termos de êxitos de internacionalização teremos que considerar os percursos individuais de alguns, poucos, artistas e restritas exposições oficiais. Sarmiento e Guimarães ou Cabrita Reis dominam esta realidade, embora em circuitos de consagração muito diversos. Espanha, Itália, Suíça, Alemanha, Bélgica, EUA ou Japão e Brasil são mercados onde estes e outros, como Chafes, Sanches, Croft, Proença ou Calapez conseguem instalar-se" (Pinharanda 1995, 618).

Na crítica que João Pinharanda escreve sobre a exposição *Julião Sarmiento: Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003), o crítico referirá ainda que "a geração de Sarmiento teve uma formação cultural que, da música ao cinema, passando pelas artes e literatura, foi predominantemente anglo-saxónica. E situou-se na sequência do êxito interno (e em certos casos externo) dos artistas da migração europeia dos anos 1960, como Lourdes Castro, Bértholo, Costa Pinheiro, Carneiro ou Ângelo, entre muitos outros" (João Pinharanda, *Público*, 7-11-2002).

Neste âmbito, cedo Sarmiento se desembaraça dos preconceitos repisados da "pequenez" territorial que nunca apreciou e com os quais não concorda em definitivo¹⁸ (cf. Sarmiento 1997, 85), a fim de satisfazer uma necessidade absoluta de confronto artístico transfronteiriço¹⁹, não limitado portanto ao típico localismo satisfeito ou resignado²⁰. Promove então um diálogo entre o seu trabalho e propostas internacionais pelas quais se interessa, mediante cartas que endereçava a artistas estrangeiros "cujas moradas conseguia arranjar aqui e acolá". Começa a receber respostas, e a partir de então "criou-se uma rede. Ou uma bola de neve" (Sarmiento 1997, 85).²¹

¹⁸ Na entrevista que cede a Chris Dercon, publicada no catálogo da individual *Julião Sarmiento* (Witte de With, Center for Contemporary Art, Roterdão, 1991), depois de Dercon catalogar depreciativamente Portugal e Espanha como países periféricos, Sarmiento responde: "O facto de ter começado com o termo de periferia é logo errado. Nós não podemos aceitar o conceito de periferia em termos geográficos porque isso não faz sentido. O que acontece é que nós já não pensamos mais em termos de centros e de periferias quando na realidade um centro produz e absorve. O centro produz as pessoas que influenciam o que está a acontecer aqui e então absorve tudo incluindo as pessoas daqui. O que está a acontecer agora é que os pontos de interesse, os centros, estão a tornar-se as periferias e as periferias estão a tornar-se os centros. Nós somos centros, nós não somos mais periferias" (Sarmiento in Dercon 1991, 11).

¹⁹ Durante toda a década de 80 esse ímpeto votado ao diálogo transfronteiriço será um dos motes mais sublinhados pela crítica que defende o artista. No texto que consta no catálogo da mostra *Julião Sarmiento. "Pinturas 1981-1982"* (Casa de Bocage, Setúbal, 1982), António Cerveira Pinto refere o seguinte: "este artista assume a sua condição de criador na qualidade de membro duma comunidade cultural particular e parte interessada dum diálogo sem fronteiras (na geografia e no tempo). Por nisto ele não entende nem aceita as barreiras geo-políticas e respectivos provincianismos (ou pergaminhos). É permeável, como a sua geração, ao diálogo e procura-o – porque tem pontos de vista próprios e informação suficiente. Tem um certo pavor ao vazio, é certo... Procura o movimento, sempre" (Pinto 1982, s. n.º/p.).

No texto que acompanha a individual na Galeria Cómicos (Lisboa, 1985), Marga Paz escreve o seguinte: "Ele é, como Eça de Queirós, um português cosmopolita. Como os seus antepassados do século XV, é um ousado navegante" (Paz 1985, 3).

Numa entrevista cedida ao *Diário de Notícias* em 2000, Sarmiento ressalva que, "não concordo apenas quando diz que eu tive um desejo de internacionalização. Não tive essa vontade, as coisas aconteceram naturalmente há vinte e tal anos. [...] O nosso trabalho era uma sucessiva reinterpretação de monólogos, o que era uma coisa um bocado chata e frustrante. [...] Ninguém melhor do que os outros artistas, do que os colegas para ter esse tipo de diálogo e cultivar esse tipo de relacionamento. Em Portugal, há vinte e cinco anos, isso não existia. Só conseguia manter esse tipo de diálogo com um ou dois colegas meus na altura. E, é claro, tinha a consciência da grandeza do mundo e da possibilidade de encontrar pessoas que pensavam como eu. [...] É como um polvo, com as patas de uma estrela do mar. Não há uma necessidade de internacionalização, mas sim uma estratégia lógica para as nossas necessidades mais íntimas" (Sarmiento in Nuno Santos, *Diário de Notícias*/"DNA", 26-8-2000).

²⁰ "A postura anti-localista é reforçada por Sarmiento ao não reconhecer qualquer tipo de ascendência cultural ou artística portuguesa, nem sequer relativamente aos autores da geração de 60 responsáveis por significativas deslocações na cena artística nacional. Essa ausência de entrosamento histórico no meio cultural português é uma manifestação da questão da dificuldade da preservação e transmissão histórica, mesmo no curto prazo, da memória e experiência cultural em Portugal" (Melo, 1999, 186).

²¹ "[...] tentava arranjar maneira e conseguir fazer com que essa confrontação surgisse. Por exemplo: eu via o trabalho de um artista polaco numa revista e gostava muito do que via. Escrevia depois a esse artista a pedir um catálogo que sabia que existia. Ele mandava-me um catálogo e, palavra puxa palavra, começávamos a ter esta troca epistolar. A partir de determinada altura, ele dizia que ia organizar

As inúmeras viagens que faz ao estrangeiro, muitas delas a propósito de exposições colectivas (e individuais) em que participa, – Berna, Varsóvia, Zagreb, Lublin... – associa-se ao facto de ter visitado e até vivido, por períodos relativamente curtos, em outros países – Inglaterra (Londres), África do Sul (Joanesburgo), E.U.A. (Nova Iorque). Circunstância assaz sintomática a respeito dessa manifesta empatia pelo mundo anglo-saxónico é o facto de Sarmiento se deslocar frequentemente à Embaixada dos Estados Unidos (em Lisboa) para ler "todas as revistas e os livros que lá tinham"²², entre os quais constavam alguns dos mais reputados periódicos internacionais (especializados) de arte e de cultura que não poderiam ser adquiridos na época em Portugal.

Por aqui é fácil cair no estereótipo fácil e apressado que levou certos comentaristas críticos, como o artista José Barrias, a exasperarem uma apetência cegamente inflamada pelo consumo frenético da "moda prevalente" ou pelo gosto vibrante por "um certo 'vento de fora'" (Barrias 1982, 74)²³. Gesto precipitado, porventura movido por uma ânsia desmedida para encontrar os motivos que fizeram de Sarmiento um caso absolutamente ímpar no contexto da internacionalização da arte portuguesa do último quartel do século XX. Porque se, por um lado, o próprio Sarmiento

uma exposição e perguntava-me se eu queria participar. E eu dizia: 'boa ideia!'. As coisas começavam mais ou menos assim. Ia à Polónia e, para além de conhecer este artista com que me correspondia, conhecia mais trinta artistas" (Sarmiento in Nuno Santos, *Diário de Notícias*/"DNA", 26-8-2000).

²² "Tinha que ir à Embaixada, porque nem sequer era possível comprar essas revistas em Portugal" (Julião Sarmiento in Celant 1997, 52).

"[...] íamos para a embaixada americana, que era ali no Conde Redondo. Naquela altura, não existiam em Portugal revistas de arte anglo-saxónicas. A única que existia era a 'Art in America' que só se encontrava na biblioteca da embaixada americana. Também íamos lá buscar números atrasados das revistas 'Times' e 'Newsweek', que eles ofereciam" (Sarmiento in Nuno Santos, *Diário de Notícias*/"DNA", 26-8-2000).

Noutra ocasião, refere ainda Sarmiento que, "nessas revistas que víamos na embaixada, líamos tudo avidamente. Tudo!, até os anúncios. Li uma notícia sobre uma exposição que, em termos de conceito, me interessava. Eu agarro numa cartita, «Sou um artista português, li que você fez esta coisa, tal, tal, tal». Ele respondeu. Começámos a trocar epístolas. Até que um dia, «E que tal se vocês viessem fazer uma exposição à Polónia?»" (Sarmiento in Anabela Mota Ribeiro, *Elle*, Dez. 2002).

²³ Em 1982 José Barrias acentuava o internacionalismo/actualidade de Julião Sarmiento ao caracterizá-lo como alguém que "gosta freneticamente de consumir a moda prevalente, um certo 'vento de fora'" (Barrias 1982 s/n.º p.).

Se por um lado, ao corroborar a afirmação de que "a sua arte é supranacional", Julião Sarmiento assevera que 'sempre pensei em mim, enquanto artista, em termos platenários. Nunca pensei assim: Julião Sarmiento, artista português. E muito menos, Julião Sarmiento, artista lisboeta. Sempre pensei, Julião Sarmiento, artista. Ponto final'; por outro lado, ressaltava o artista que "não tem que ver com mania das grandezas. Tem que ver com um sentido de busca. Dava-me mais gozo poder dialogar com pessoas de todos os lados, também com portugueses, é evidente. Mas, na altura, os artistas portugueses com quem dialogava eram tão poucos..., era o [Fernando] Calhau e pouco mais" (Sarmiento in Anabel Ribeiro, *Elle*, Dez. 2002).

afirma que a sua actividade artística é "supranacional" ("Eu não sou um pintor português - sou um artista, ponto final" (Sarmento in Nuno Santos, *Diário de Notícias*/"DNA", 26-8-2000); por outro, o mesmo ressalva que esta atitude

não tem que ver com mania das grandezas. Tem que ver com um sentido de busca. Dava-me mais gozo poder dialogar com pessoas de todos os lados, também com portugueses, é evidente. Mas, na altura, os artistas portugueses com quem dialogava eram tão poucos..., era o [Fernando] Calhau e pouco mais (Sarmento in Anabel Ribeiro, *Elle*, Dez. 2002).

Alexandre Melo faz menção a esta atitude particular que levou o artista a ser reconhecido num papel que lhe é entretanto atribuído enquanto impulsionador de contactos e de injeção de informação internacional e actualizada²⁴ num país, como Portugal, ainda periférico e pouco poroso a influências vindas de fora.

Julião Sarmento, juntamente com Cerveira Pinto, Leonel Moura e outros, foi membro de um pequeno grupo de artistas que, graças aos seus contactos com países estrangeiros, foram capazes durante os anos 70 de introduzir no contexto português reflexões teóricas e formas artísticas conectadas com a arte conceptual e pós-conceptual, abrindo o caminho para a criação de uma nova situação no campo das

²⁴ António Cerveira Pinto, um interveniente activo que acompanhou de perto essa transição – tanto enquanto artista que expunha ao lado de Julião Sarmento, como enquanto comentarista crítico que defende o seu trabalho –, traça com grande eficácia um momento-chave quando se refere a um grupo na altura chamado Grupo de Belém que reunia um conjunto muito estrito de pessoas, incluindo Ernesto Sousa, Julião Sarmento, Leonel Moura, Cerveira Pinto, ocasionalmente José de Carvalho e, mais tarde, Helena Almeida. "Esse grupo é decisivo porque faz depois a passagem para os anos 80, de que se dá curiosamente com a Bienal de Paris em 1979. É aí que começam realmente os anos 80 em Portugal, porque é nessa altura que nós começámos a ler as revistas que vinham de fora, como toda agente o fazia em todo o mundo. Lemos os primeiros artigos sobre a 'pattern painting' nos Estados Unidos ou sobre as esculturas pintadas do Stella" (Pinto 2007, 99).

Mais recentemente, também João Pinharanda, num artigo historiográfico de visão global sobre a arte portuguesa no século XX, publicado no livro *Portugal Contemporâneo* (coord. António Costa Pinto; Lisboa: Dom Quixote, 2005), ao abordar este período específico que aqui nos vem detendo, escreve que, "a partir de personalidades como Julião Sarmento (1948), Leonel Moura (1949), Cerveira Pinto (1952), Vítor Pomar, Fernando Calhau (1948), ou José Barrias (1948) que se encontram relacionados com a figura tutelar de Ernesto de Sousa, atinge-se, em Portugal, em termos absolutos, na década de 70, a capacidade de acompanhar, em tempo útil e em termos de entendimento cultural profundo, os parâmetros da criação internacional - ultrapassando bloqueios de informação, de comunicação e de circulação com o acesso interno a revistas estrangeiras, a emigração para novos centros artísticos (como a Holanda, onde se estabelece numerosa comunidade) ou a simples facilidade de deslocação aos EUA, Alemanha e Itália" (Pinharanda 2005, 265-266).

artes plásticas em Portugal nos anos 80 (Alexandre Melo, *Flash Art International*, Jan.-Fev. 1988).

Após a queda da ditadura corporativista do Estado Novo de Salazar e Marcello Caetano, a liberdade adquirida com a Revolução dos Cravos, em 25 de Abril de 1974, despultou um avassaladora derrocada sobre as áreas da cultura e da arte. É nesse sentido que o curador alemão Hubertus Gassner sublinha o facto de "jovens artistas como Sarmiento [...] romperam com o isolamento artístico e conquistaram as áreas artísticas, espirituais e institucionais" (Gassner 1997, 47). A necessidade de Sarmiento se sintonizar com a arte contemporânea era enorme nestas décadas, há muito isoladas da cena artística²⁵, muito pelo efeito afivelante de uma censura²⁶ serôdia e rude, tal como o atesta uma vibrante euforia, sequiosa por novas propostas, novas formas de expressão e novos *media*.

Em conversa com o crítico e curador italiano Germano Celant, Sarmiento lembra a sua predisposição para este "despertar".

Era como se estivesse a tentar agarrar muito depressa as coisas que não tivera antes. Nessa altura era a liberdade total!... Portugal tinha estado encalhado, muito reprimido, muito contido. Os anos imediatamente a seguir à revolução foram de histeria. A liberdade e, claro, está, a informação, disparou de zero para cem. Foram tempos incríveis e inacreditáveis... (Sarmiento in Celant 1997, 84).

Porém, de um modo aparentemente paradoxal, na entrevista que cede a Chris Dercon, publicada no catálogo da individual *Julião Sarmiento* (Witte de With, Center for Contemporary Art, Roterdão, 1991), o mesmo Sarmiento dirá a contracorrente que,

²⁵ Na entrevista concedida a Germano Celant, Julião Sarmiento esclarece dizendo que, "tens que perceber que eu vivia num país sob a influência de uma ditadura violenta, que, como sabes, foi durante muitos anos um regime muito rígido. A cultura era algo de que se ouvia falar, mas que não nos era inteiramente acessível. Ou seja, vivíamos num país fascista. Ponto parágrafo. Com todas as implicações que isso podia ter. E não era um fascismo elegante, no sentido em que certos fascismos italianos eram. Era uma ditadura rude e estúpida. Assim, a cultura mais 'sofisticada', para nós, portugueses, era nessas circunstâncias, de difícil acesso" (Julião Sarmiento in Celant 1997, 48).

²⁶ "[...] não podes imaginar o que era Portugal. Não havia praticamente nenhuma informação relativamente à cultura contemporânea! Nem sequer filmes, porque os filmes costumavam ser grosseiramente cortados. Por vezes havia cortes de meia hora num filme de duas horas. Em casos mais extremos, os filmes eram totalmente proibidos" (Julião Sarmiento in Celant 1997, 50).

O meu trabalho nunca mudou por causa da revolução. Eu não me senti oprimido no que concerne ao meu próprio trabalho antes e não me senti mais livre depois, mas a revolução foi obviamente um acontecimento muito importante. Por favor, não considere isto uma atitude revolucionária, mas até certo ponto eu senti-me mais oprimido depois do que antes da revolução. [...] Em geral, depois da revolução houve uma atitude fortemente moralista e ética, por isso me senti por vezes oprimido (Dercon 1991, 9).

3.3. Os diálogos com as conjunturas artísticas internacionais

Julião Sarmento não só absorve e participa em alguns cruzamentos e sobreposições que toda uma miríade de propostas lançadas pela arte mais inovadora (de "vanguarda") da década de 70 compõe – tecido heterogéneo constituído por vias de exploração tão díspares como a pós-pop, o pós-minimalismo, a "crítica institucional", o pós-conceitual, o foto-conceitualismo, o filme e o vídeo, a performance, as operações de cartografia e de *site-specific*, as poéticas ligadas à emancipação libertária do corpo e ao questionamento da sexualidade individual – como ainda instaura uma pesquisa de índole *transversal* profundamente *singular* em torno do desejo²⁷, que, entre as várias dimensões exploradas pelo artista, desemboca no que veio a ser formalizado como indagação sobre o "papel do desejo na formação da subjectividade do sujeito" (Lapa 2003, s. n.º/p.).

²⁷ Apesar de ser José Barrias o primeiro a considerar essa transversalidade em permanente actualização – ao revelar um corpo de trabalho que obstinadamente permanece sempre alinhado num "caminho que desde há muito vem traçando", sem que com isso deixe de estar continuamente "atravessado pelo contemporâneo" (Barrias 1982, 74) –, será porém Alexandre Melo o autor que melhor o formaliza. Na primeira monografia escrita sobre a obra do artista, o crítico destaca a capacidade que Sarmento detém para "combinar uma estreita e intensa articulação com a evolução das conjunturas plásticas com a progressiva consolidação e complexificação de um universo plástico que comporta uma das mitologias pessoais mais consistentes da actualidade" (Melo 1989, 7).

"Uma das primeiras coisas que salta à vista da obra completa de Julião Sarmento é a sua habilidade para combinar uma fidelidade obstinada com uma sensibilidade capaz de integrar e articular criativamente as mais notáveis variações em construções plásticas sucessivas, desde a instalação, filmes e photo-works pós-conceptuais dos anos 70 até às suas recentes exposições em Turim (Persano) ou Munique (Klüser), assim como as duas Documentas (1982 e 1987) que o tornaram internacionalmente conhecido" (Alexandre Melo, *Flash Art International*, Jan.-Fev. 1988).

Na intersecção destas duas vias de análise – enquadramento conjuntural e enfoque na idiossincrasia autoral – devemos centrar a nossa atenção naquilo em que o trabalho de Sarmiento é mais distinto e particular, afastando-nos da tentação da resenha de correspondências (o lugar-comum das formatações genéricas pré-estabelecidas), evitando a adopção simplista e directa a trabalhos internacionais.

Contudo, enunciar igualmente que o núcleo forte de pesquisa de Sarmiento assenta tão-somente nas temáticas que giram em torno do desejo erótico, é exercer sobre o mesmo uma violência assaz redutora.

Em 1992, aquando da sua primeira antológica de consagração em Portugal (Casa Serralves, Porto), no enalço da "configuração geral" das "linhas definidoras" que estruturam o trabalho do artista, Alexandre Melo pede a Sarmiento que este concretize verbalmente "o conteúdo desse núcleo forte" (Melo 1992, 30). Porém, mesmo ressaltando o perigo de desembocar no "cliché" inerente a uma "simplificação abusiva" que o relegaria para o "retrato-estereótipo" da sua obra, Sarmiento aceita o jogo, lançando muito sucintamente aquelas que serão as coordenadas que nos poderão, como ponto de partida, servir de pontos cardeais para uma definição elementar da sua pesquisa enquanto artista plástico.

É a prática do desejo de uma maneira perversa, porque é um desejo subvertido. Porque é que sou artista? Eu sou artista por uma estratégia de sedução. O facto de eu fazer um determinado tipo de trabalho tem como consequência eu apaixonar-me por mim próprio. Eu seduzo-me a mim próprio e o trabalho é uma forma, um meio, de alcançar essa sedução (Sarmiento in Melo 1992, 30).

3.4. Da pintura de filiação "pop" (1972-1974) à aventura pós-conceptualista. 1974 como "início" da carreira artística: a transdisciplinidade e o repúdio da manufactura

Confrontamo-nos com o perigo de embarcarmos numa caracterização algo superficial e simplista quando nos debruçamos sobre a história dos primeiros anos de formação de pintura de Julião Sarmiento, aos quais corresponde uma produção que ficou durante muito tempo presa na catalogação displicente do "insignificante" ou da "insipidez imberbe". Porém, tal como uma análise mais atenta de um conjunto bastante

significativo de pinturas produzidas sensivelmente a partir de 1972²⁸ torna evidente, Sarmiento já "estava totalmente informado com aquilo que ocorria na cena da arte internacional, apesar da censura oficial" (Gassner 1997, 47). Sinal de inovação é a sua adesão experimental à técnica acrílica, "na época ainda única e revolucionária em Portugal"²⁹(Gassner 1997, 47).

Neste período a influência internacional é já igualmente notória³⁰. Pois enquanto "fanático" confesso de Andy Warhol, "das suas ideias e do seu trabalho" – tal como nota o artista (Sarmiento in Celant 1997, 52) –, aproxima-se de uma figuração de "ascendência pop" (Melo 1989 [monografia], 7), de "carácter *pop*" (Almeida 2002 [1993], 247) ou de "tipologia Pop" (Sardo 2007b, 11). Para corroborar a filiação a esta geneologia "estilística", devemos atender ao "predomínio gráfico" (Pinharanda 1995, 613) ou à "objectividade gráfica" (Gassner 1997, 46), ou seja, à recorrência a "áreas coloridas claramente delimitadas" (Gassner 1997, 46) e à omnipresença de campos "lisos" e "monocromáticos" (Gassner 1997, 46) que contribuem para evidenciar a planura do suporte.

Algumas destas pinturas, "Sem título" (datadas de 1972), apresentam um segmento da cabeça de um animal (um águia, um leopardo...) esgueirando-se para fora da tela. É de registar aqui a tensão e a ambiguidade decorrentes da surpresa de "animais

²⁸ Segundo Delfim Sardo, "Sarmiento iniciou o seu percurso em 1972, pela pintura" (Sardo 1999, 122).

²⁹ "Na Escola de Belas-Artes estudei pintura durante dois anos e depois comecei a sentir-me muito frustrado. Não podia fazer aquilo que queria... Por exemplo, queria pintar com acrílicos, porque tinha visto anúncios do *Aquatec* e de coisas parecidas. E descobri uma loja em Lisboa que tinha essas tintas acrílicas. Mas não estava autorizado a utilizá-las na Escola, onde nunca ninguém tinha ouvido falar nelas, nem nunca sequer se tinham interessado por isso. Nessa altura tinha um grande amigo, que ainda é um dos meus amigos mais íntimos. Estudámos e trabalhámos juntos. Na Escola éramos verdadeiramente grandes companheiros, porque éramos as duas únicas pessoas com vontade de ver além daquilo que estava a acontecer. Nós os dois... decidimos fazer pintura acrílica e assim foi. Não é inacreditável? Isto foi autêntico, em 1968! [Risos.] Mas, é uma loucura" (Julião Sarmiento in Celant 1997, 52).

³⁰ De acordo com Alexandre Melo, entre os "diferentes tipos de trabalho" que Julião Sarmiento pratica "desde meados da década de 60", o primeiro que menciona é a "pintura figurativa de ascendência pop" (cf. Melo 1989, 7). Em 2005, na última actualização monográfica que publica sobre o trabalho de Julião Sarmiento, o crítico português, em jeito de contextualização refere que "Sarmiento conviveu com um arco de conjunturas artísticas que vem do pós-pop até à actualidade" (Melo 2005, 64).

No seu estudo intitulado "Julião Sarmiento: Uma Carreira de Artista", enquanto descrição qualitativa relativamente mais rigorosa dos diferentes tipos e séries de trabalhos realizados até 1981, escreve o crítico que, "num primeiro momento Sarmiento realizou essencialmente pintura sobre tela de dimensões relativamente reduzidas e de inspiração pop ou mais exactamente pós-pop com influências mais significativas da pop inglesa do que da pop norte-americana" (Melo 1999, 156).

João Pinharanda refere que, para além do "predomínio gráfico" das pinturas, o "domínio de referências quotidianas e da cultura de massas" e a "violência da cor" contribuem "para a continuidade de um gosto *pop*" (Pinharanda 1995, 613).

espreitando para um campo liso e uniforme"³¹, como escreve José Luís Porfírio (*Expresso* ["A Revista"], 30-5-1992), ou, como o entende Defim Sardo, onde se verificam "pequenas cabeças de animais que escapam pelas margens da tela" (Sardo 2007b, 11-12). Outro dos poucos autores³² que se debruçaram sobre as pinturas de Sarmiento produzidas entre 1972 e 1974, Hubertus Gassner, releva a notória "abordagem cinematográfica" derivada do facto do artista tratar o quadro como "um ecrã de cinema através do qual ele projecta a planura fotográfica" (Gassner 1997, 46). Já anteriormente o escritor e curador norte-americano Michael Tarantino se aproximara desta leitura, ao advogar que,

Podemos descrever grande parte da obra de Sarmiento como uma série de abordagens múltiplas à noção de ponto de vista. Dada esta abordagem particular e a escolha do tema, o resultado é uma espécie de perspectiva enquadrada, um conjunto de pinturas que se constituem como um ponto de observação ao mesmo tempo que distancia o observador desse ponto. [...] Assim, em "Untitled (Eagle)" (1972) os elementos-base do enquadramento e da perspectiva dominam a própria representação. A águia, com o bico saindo pelo canto esquerdo da moldura, é um exemplo do modo como se indica o todo referindo-se apenas uma parte. [...] Olhe-se de onde se olhar, a obra, que inicialmente parece estruturar-se em torno de um ponto de vista particular, desenvolve-se no sentido de uma leitura mais aberta. As variações inerentes centram-se na possibilidade da narrativa, na leitura da imagem num determinado contexto (Tarantino 1992, 26-29).

Não arriscamos muito ao afiançarmos que, desde cedo, no trabalho de Sarmiento a homologia entre enquadramento pictórico e "découpage" do cinema³³ põe a

³¹ "[...] temos a impressão que as imagens se movem através de um écran 'vazio', o qual é liso, monocromo ou coberto com uma grelha linear colorida" (Gassner 1997, 46).

³² No pequeníssimo texto que aparece na brochura da mostra *Eleonor Cruz / Julião Sarmiento* (Galeria, Texto, Lourenço Marques, 1974), escreve Sílvia Chicó sobre o conjunto de pinturas ali exibido o seguinte: "Um quarto de elefante, um quarto de leopardo, um quarto de leão. / Uma brincadeira que se passa ao nível do signifiante: a palavra QUARTO tanto pode ser referida a um determinado espaço arquitectónico como a uma quarta parte dos bichos representados" (Chicó 1974, s/n.º p.).

³³ Questionado por Alexandre Melo a respeito do modo como se opera concretamente a influência do cinema na sua obra, Sarmiento afirma que, **"há uma 'découpage' nas pinturas que é muito influenciada pela 'découpage' no cinema**. Tem a ver com a própria existência física de uma tela que se assemelha, se quiseses, a um écran, é um rectângulo onde aparecem coisas. Tem a ver com histórias e sensações. O cinema não é só contar uma história... Quando vejo um filme não presto só atenção à história do filme, para mim é muito importante o ambiente que o cinema me dá, que o filme me dá, e é isso que eu faço nos meus quadros. É uma espécie de piscina onde se mergulha quando se está a ver um

irremediável questão da fragmentação. Fazendo lembrar que toda a representação é excerto, fracção, pois nunca o objecto se apresenta inteiro (ver Melo, 1992, 38-40).

Porém, tal como a curadora do Solomon R. Guggenheim Museum de Nova Iorque, Nancy Spector, adverte a propósito de algumas obras ulteriores de Sarmiento,

ao contrário do filme, na fotografia o espaço fora do enquadramento é completamente inacessível e desconhecido; este fala apenas da ausência e da fragmentação. O espaço interior da fotografia refoca e autoriza a visão; anula o mundo visível para lá das suas fronteiras (Spector 1997, 175).

Este enunciado é tributário das teses do teórico de cinema francês Christian Metz (que a curadora norte-americana cita). Comparando este processo à compulsão fetichista, o autor de "Photography and Fetishism" escreve que,

[...] o efeito de fora do enquadramento resulta de um singular e definitivo corte que torna patente a castração plasmada pelo 'click' da máquina. Isto marca o espaço de uma ausência irreversível, o espaço a partir do qual o olhar foi desviado para sempre. A própria fotografia, o 'en-quadramento', a abdução da parte do espaço, o lugar do presente e da plenitude – apesar de indeterminado e assombrado pela noção do seu exterior, dos seus limites, que são o passado, a partida, a perda: torna-se mais distante quanto mais se aproxima de [...] partes [...] [que são] algumas das características do fetiche (enquanto objecto), senão mesmo do fetichismo (enquanto actividade) (Metz 1990, 159-161).

A relação específica que estas pinturas de Sarmiento que temos vindo a aflorar estabelecem com o *fotográfico*, surge aqui incontornável em razão do deslocamento do olhar do pintor tecer uma analogia com aquele dispositivo mecânico. Dito de outro modo, trata-se assumidamente de transplantar, para o campo do pictórico³⁴, o *seu sistema estrutural de enquadrar e desenquadrar o sujeito* (Metz 1990, 159-161).

filme, tal como uma piscina onde se mergulha quando se está a ver um quadro. É aí que, para mim, há uma aproximação essencial entre o cinema e o trabalho que faço. Na forma do alvo que tu tens, que é o écran e que é a tela, na 'découpage' e no ambiente que se instaura" (Julião Sarmiento in Melo 1992, 39, os negritos são nossos).

³⁴

Tal como nos lembra Nancy Spector a respeito das relações potenciais que podem existir entre a linguagem da fotografia e a linguagem da pintura, "enquanto a instantaneidade da fotografia [...] não pode

A "abordagem cinematográfica"³⁵ (Gassner 1997, 46) igualmente evocada – que corporaliza o tratamento do quadro como "um ecrã de cinema através do qual se projecta a planura fotográfica" (Gassner 1997, 46-47) –, gera numa expectativa subtil: a sensação de que as imagens se movem através de um potencial reenquadramento. Movimento que ficou suspenso a meio caminho da centralidade, aquém da integridade expectável do objecto. Vemos uma série de figuras fragmentadas, na sua maioria animais, arredados para um "discreto" (para não dizer desonroso) ponto da composição. Sobre este fundo (monocromático) a imagem do animal é arrumada num canto, em pronunciada assimetria que colide com o tradicional estatuto e formato da tela. Desta forma, o artista subverte as prerrogativas do *medium* da pintura.

Amputadas pelo extremos limites do enquadramento – como se de um abrupto *corte* se tratasse, típico da captura instantânea da fotografia – estas "parcelas" roçam assim a ideia de "ecrã 'vazio'" (Gassner 1997, 46), onde algo subitamente vai entrar, ou, mediante movimento inverso, algo está prestes sair "de cena". No perspicaz dizer de Hubertus Gassner, "os objectos que ainda não estão ou já estão visíveis, [...] são completados pelo próprio olho do observador" (Gassner 1997, 46). Trata-se da mesma impressão destacada por Delfim Sardo – aspecto omnipresente em todo o trabalho de Sarmiento – enquanto "memória fugidia de alguma coisa que já vimos – pelo *canto do olho*" (Sardo 1999, 122-132).

Ainda deste período, outra tipologia que se demarca é a que o mesmo Delfim Sardo chama de "figuração de espaços irónicos" (Sardo 2007b, 11). Um dos exemplos destacado pelo curador é a pintura *Oh my Turkish Delight* (1974), que se relaciona

ser replicada na pintura, a dialéctica do enquadramento e desenquadramento é omnipresente" (Spector 1997, 175).

³⁵ Michael Tarantino é o primeiro autor a relevar, e com rigorosa acribia, esta consciencializada aproximação do trabalho de Sarmiento à linguagem do *cinematográfico*: "Podemos descrever grande parte da obra de Sarmiento como uma série de abordagens múltiplas à noção de ponto de vista. Dada esta abordagem particular e a escolha do tema, o resultado é uma espécie de perspectiva enquadrada, um conjunto de pinturas que se constituem como um ponto de observação ao mesmo tempo que distancia o observador desse ponto" (Tarantino 1992, 26-29).

Delfim Sardo estenderá esta via de análise mediante a intersecção de dois eixos cardeais no trabalho de Sarmiento quando advoga que: "A obra de Julião Sarmiento provoca duas sensações que se cruzam de uma forma indiscernível. Em primeiro lugar, uma sensação a que poderíamos chamar *cinematográfica*, resultado de um processo construtivo muito próximo dos processos de montagem cinematográficos. Em segundo lugar, a percepção de que o que vemos não se passa diante dos nossos olhos, mas é, pelo contrário, uma memória fugidia de alguma coisa que já vimos – pelo *canto do olho*" (Sardo 1999, 122-132).

muito proximamente com serigrafias apresentadas pelo artista no mesmo ano, como *Maputo* e *Quarto de Cama n.º 21*. Nota Sardo que, "em ambas as obras se encontra um padrão que, no caso da pintura, funciona como um véu que recobre toda a pintura (numa tipologia próxima de Sigmar Polke)".

Para Hubertus Gassner, o "carácter sugestivo" destas figuras intensifica-se quando surgem como "meras sombras" (Gassner 1997, 46), tal como as formas femininas que figuram nas pinturas *Quarto de Cama n.º 9* (1973) e *Oh, My Turkish Delight* (1974). Estas silhuetas, que indiciam claramente nudez, ao pareceram "passar rapidamente pelo quadro como projecção de luz" (Gassner 1997, 46), estimulam ainda mais a imaginação do observador, que converte estes vultos fugidios em "corpos vivos", especialmente quando as únicas "cenar vagamente implicadas evocam o erótico" (Gassner 1997, 46). No fundo, estes vultos, enquanto *presenças da ausência*, evocam ambiguidade e mistério. Misto de *vestígio* probatório da presença de *um* corpo num dado lugar³⁶ e das quimeras projectadas do mundo do teatro de sombras feito pela falácia ilusionista da sobreposição encantatória. Segundo Delfim Sardo, é nestas pinturas genericamente conhecidas por *Sombras* – silhuetas de mulheres recortadas sobre fundos (papéis de parede de cenários íntimos, domésticos) – que o trabalho de Sarmiento vai encontrar "nos processos do desejo e progressivamente na figuração da mulher, a forma de trabalhar o seu próprio processo – a suspensão – e o seu tema mais recorrente – o espaço entre os corpos" (Sardo 1999, 123).

Noutra ocasião, o curador aperfeiçoa esta leitura ao destrinçar ainda um conjunto de pinturas sobre *quartos de cama*. No seu arguto dizer, são peças "estruturantes no percurso de Julião Sarmiento", porque "lidam com o desejo e o corpo a partir da ausência – as camas nas serigrafias estão desertas depois de usadas, o corpo que atravessa a pintura é uma sombra e, portanto também ausente" (Sardo 2007b, 11).

Pese o alcance e a pertinência que estes trabalhos pictóricos iniciais insofismavelmente detêm, sobretudo por aquilo em que são claramente seminais no que concerne às obsessões nucleares definidoras da singularidade que marcará alguns dos

³⁶ Segundo o filósofo francês Hubert Damisch, especialista em estética e em história de arte, "a lenda clássica da origem da pintura contada por Plínio – o traçado, realizado pela filha de um oleiro de Sicione, da sombra do seu amante desenhada numa parede – assinala o seu irredutível componente indicial. Pois uma sombra projectada (não há sombra sem corpo, como não existe fumaça sem fogo) é um índice, no sentido atribuído por Peirce: é índice, mas que não deixa qualquer traço permanente, a não ser que possa ser circunscrito e fixado" (Damich 1990, s/p.).

mecanismos internos mais importantes da obra de Sarmiento³⁷ – referimo-nos aqui, abreviadamente, à expectativa tensional entre o *visto* e o que *fica por ver*, enquanto promessa indeferida ou artifício calculado para a estimulação da imaginação (fantasia) do observador; à ambiguidade interpretativa que advém do poder sugestivo da visão fragmentária; ao interesse declarado pelo universo da *animália* para a definição de uma *erótica* (Delfim 2007b, 12); à fina simulação da abordagem cinematográfica (que comporta a consciencialização do ponto de vista, os elementos base do enquadramento e da perspectiva, o recurso ao corte, o distanciamento e a promessa de narrativa); a elisão despersonalizante da figura feminina enquanto alusão a uma encenação abstracta do desejo; à sugestão de cenas que implicam vagamente o erótico e ao uso (não explícito) da nudez sexuada enquanto estratégia de aliciamento compulsivo da visão –, será, porém, o próprio artista que, numa entrevista conduzida em 1997 pelo curador e crítico de arte italiano Germano Celant, as considera ainda como "trabalhos escolares" (Sarmiento in Celant 1997, 86), a fim de balizar como data do início da sua carreira artística o ano de 1974. Justamente o momento em que abandona a pintura para começar a "trabalhar com fotografia duma maneira diferente"³⁸.

³⁷ Para o curador português Miguel Wandschneider, foi só após 1975, período em que o trabalho de Sarmiento "se sintonizou com a arte conceptual e a 'arte narrativa'", que "ganhou plena definição o conjunto de temas e preocupações ainda hoje centrais na sua obra" (Wandschneider 2000, s/p.).

³⁸ "Penso que me tornei um artista, não através da prática da pintura, embora tivesse já realizado algumas pinturas anteriormente. Eu tinha tido uma formação de pintor na Escola de Belas-Artes. Hoje em dia, penso nessas peças apenas como trabalhos escolares. Por isso, quando decidi ser um artista, que era realmente a minha vida e que era isso o que eu queria fazer, foi quando comecei a trabalhar com fotografia duma maneira diferente. Isso passou-se em 1974... (embora fizesse já exposições regularmente desde 1968). [...] "Não aconteceu de maneira abrupta, a mudança não teve lugar de um dia para o outro. Inesperadamente estas duas coisas começaram a fundir-se e no momento em que comecei a trabalhar com fotografia como artista, parei completamente de pintar e deixei de fazer fotografia como fotógrafo" (Sarmiento in Celant 1997, 83 e 86).

Sobre a importância nevrálgica que a adesão ao fotográfico representa no trabalho de Julião Sarmiento, ver o que refere Nancy Spector: "A arte de Sarmiento – seja manifesta sob a forma de pintura, instalação em *mixed-media*, holograma, fotografia ou filme – contempla e exemplifica as condições específicas do medium fotográfico: a sua semiótica e as suas implicações psicológicas. [...] Não obstante, é a proximidade do trabalho de Sarmiento à matriz fotográfica que começa por definir o seu significado global e a sua relação com o corpo olhado. Enquanto forma de significação óptica, a fotografia pode ser compreendida em termos semióticos enquanto veículo cujo significado é gerado, comunicado e disseminado. Devido às suas capacidades miméticas – a sua habilidade para conferir uma visão semelhante ao mundo percebido/visto – pode ser dito que a fotografia opera de um modo icónico, na prática é similar à pintura figurativa e escultura que procuram replicar o seu assunto ao (re)presentá-lo na ausência do motivo. Mas devido à sua singular componente tecnológica, a fotografia também funciona enquanto signo indexal que está directamente ligado ao seu referente mediante uma contígua e distinta conexão ao mundo empírico" (Spector 1997, 173-174).

[...] frequentava a Escola de Belas-Artes. E ao mesmo tempo que pintava, dei comigo a fazer fotografia, mas fotografia tradicional, como um fotógrafo. Tal como um fotógrafo faz, sem estabelecer uma relação mais independente entre a fotografia e as artes visuais. Gradualmente dei-me conta que estava a utilizar cada vez mais a fotografia, no trabalho que estava a realizar como pintor. Estava a aprender através da fotografia, estava a copiá-la... e subitamente comecei a pensar que na realidade isso era um bocado estúpido, porque estava afinal a utilizar dois meios e usava um deles para alcançar o outro, quando podia utiliza-lo simplesmente em primeiro lugar. [...] Não aconteceu de maneira abrupta, a mudança não teve lugar de um dia para o outro. Inesperadamente estas duas coisas começaram a fundir-se e no momento em que comecei a trabalhar com fotografia como artista, parei completamente de pintar e deixei de fazer fotografia como fotógrafo (Sarmiento in Celant 1997, 86).

Depoimento crucial que nos permite compreender o leque de preocupações de fundo que estão no cerne da incursão de Julião Sarmiento pelo suporte fotográfico (desde mais precisamente 1974, quando abandona definitivamente a pintura), facto que o levará, de seguida, a desdobrar o seu trabalho pela "'photo work' (desde 1974) ou 'photo-text'" (desde 1975), pela "instalação", seguindo-se o "cinema" ou filme (até 1977), depois o "vídeo" (entre 1977 e 1980), e por fim o "som" (desde 1976 a 1980), para usar algumas catalogações que lhe foram adequadamente apensas.

Devemos notar que o primeiro grande reconhecimento expositivo (e crítico) de que o trabalho de Sarmiento é alvo (a sua primeira exposição individual), coincide praticamente com o imediato desta viragem, que por seu turno consubstancia, no âmbito do seu percurso individual, *a passagem da pintura para a verve (pós-)conceptualista e processual*, e cuja adesão ao impulso experimentalista da fotografia claramente assinala. Campo de acção que define inelutavelmente a arte de "vanguarda" de inícios, meados do decénio de 70, colocando definitivamente Sarmiento no seu tempo geracional.

Depois de sinalizar (auspiciando) o uso paradigmático da fotografia "não como fim em si próprio, mas como um meio ou um material destinado a investigações plásticas precisas"³⁹ – num pequeno artigo redigido a propósito de uma exposição

³⁹ Num artigo significativamente intitulado "Special on Photoworks" (*Vida Mundial*, 10-7-1975), Ernesto Sousa escreve o seguinte: "Como já aqui assinalámos, o último número da revista bilingue 'Flash Art' (publicada em Milão, 36, Via Donatello, 20131) é dedicado especialmente à fotografia, não como fim em si próprio, mas como um meio ou um material destinado a investigações plásticas precisas. Mesmo

colectiva de Jorge Costa Martins, Julião Sarmiento e Manuel Costa Alves (Lisboa, SNBA, 1975) –, no texto do catálogo que acompanha aquela que devemos para todos os efeitos considerar como sendo a primeira individual de Julião Sarmiento⁴⁰, Ernesto Sousa aproveitaria a ocasião para apontar o seu dedo crítico à associação *preconceituosa* da "pintura aos pincéis"⁴¹. Tal como assevera Ernesto Sousa, é a "**coisa mental**" proclamada logo no Renascimento aquilo que define agora a "modernidade" das artes plásticas em detrimento daqueles que "ainda hoje pedem a **mão** do artista" (os negritos são do autor).

Com estes aforismos inflamados de Ernesto, Sarmiento vê-se assim, pela mão do principal dinamizador e promotor artístico da sua geração⁴², criticamente integrado numa *nova vanguarda* (neo-vanguarda). Somos aqui de imediato levados a invocar o

quando aplicada a trabalhos de campo (arte ecológica, «land art»), ou de cidade (arte sociológica, por exemplo), esta fotografia nunca é apenas documental, e, em certos casos, chega a atingir rigor conceptual, como no caso de Douglas Huebler. Este operador utiliza a fotografia com um método próprio destinado a eleger ou exaltar momentos únicos.

A propósito de fotografia, assinalemos uma notável exposição dos trabalhos de três jovens na SNBA: Jorge Costa Martins, Julião Sarmiento e Manuel Costa Alves. Oscilando entre a «série» e a fotografia isolada, é ainda o fascínio plástico que comanda a maior parte destes trabalhos. Assinalemos que a «série» que transbordou dos «comics» para o trabalho dos conceptualistas e destes para as revistas de «amadores de fotografias» é, hoje, tratada com frequência como diversificação demasiado fácil da fotografia bonita, de belo efeito. Ficamos, assim, longe do seu uso como rigor conceptual (investigação do tempo, por exemplo). Mas, aqui e ali, despontam surpresas nos trabalhos agora apresentados. Por vezes, há sugestões ao-que-está-para-além-da-fotografia e indicações de ambiente onde gostaríamos de estar".

⁴⁰ Referindo-se à primeira individual do jovem Julião Sarmiento, que em termos rigorosos teve lugar não em 1976 mas dois anos antes, em Maputo (Moçambique), Alexandre Melo esclarece que, "neste caso particular, este efeito de reconhecimento acabou por não existir devido às circunstâncias especiais em que ocorreu esta exposição. Sarmiento, nesta altura, repartia o seu tempo entre Lisboa e África, o que explica a circunstância de esta primeira exposição ter lugar numa galeria moçambicana, a Galeria Texto, em Maputo (então Lourenço Marques) pelas circunstâncias atribuladas em torno do 25 de Abril de 1974. Sarmiento, que, como também já referimos, se encontrava nesta data em Lisboa, não só não chegou a deslocar-se a Moçambique para ver a sua própria exposição como na sequência das transformações sociais e pessoais por que passou a sua vida ao longo deste ano não voltou a ter qualquer informação sobre a referida exposição. / Deste modo, em termos efectivos no que diz respeito ao meio português, a primeira exposição individual de Julião Sarmiento [...] acabará por ter lugar na Galeria de Arte Moderna, na cave da Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa" (Melo 2005, 65 - apêndice, ponto III).

⁴¹ Para caracterizar o movimento "anti-pintura" que se encontra na base do ideário de Ernesto de Sousa na época aqui em jogo, apropriamos a síntese breve de Ivo Braz no seu estudo *Pensar a Pintura - Helena Almeida (1967-1979)*: "O pictórico, enquanto identidade fixa, limitada aos seus elementos essenciais, e fixada através de critérios convencionais, tornara-se obsoleto. A opção generalizada foi então por um abandono ou, mais exactamente, por diversos abandonos. À demarcação e à integridade, contrapuseram-se práticas multidisciplinares e elegeram-se o 'objecto' (o objecto comum e mesmo o resíduo no caso do *Nouveau Realisme*), o 'acontecimento' (*happenings*), o corpo e a acção (*performance*), e ideia e o projecto (conceptualismo), como modos de assegurar a arte e de salvaguardar a ligação ao quotidiano" (Braz 2007, 117).

⁴² Para Alexandre Melo e João Pinharanda "o único crítico a acompanhar o desenvolvimento das novas correntes" (Melo e Pinharanda 1986, 24).

intrincado leque de pressupostos que Ernesto Sousa vinha promovendo nestes anos, nomeadamente desde finais da década de 60, e que assentam essencialmente na *desmaterialização do objecto de arte* e na *proclamação do conceito acima do género e da tradição artística formal*, prescrições que resultam logicamente evidenciadas no *abandono da pintura e do objecto escultórico*.⁴³

Este é, embora aferido de um modo muito conciso (e por isso forçosamente redutor), o fio programático matricial que enforma o crivo da abordagem ideologicamente motivada que Ernesto Sousa encetou a propósito do trabalho de Julião Sarmiento, e que sintomaticamente resultará na participação do artista na histórica exposição *Alternativa Zero*⁴⁴, no ano seguinte, de que o veterano crítico foi o principal mentor e responsável organizativo – marco que mantém o sentido prospectivo daquilo que Ernesto denominava, de maneira abrangente, de *práticas conceptualistas*.

Em jeito de balanço provisório, poderá referir-se que Julião Sarmiento emerge, neste contexto, como um dos jovens artistas participantes na referida mostra, plenamente integrado no sentido perspectivo e prospectivo de um *polémico* discurso que se anuncia, quando representado entre as mais variadas obras dos nomes seleccionados para este *ponto da situação experimental e vanguardista em Portugal* que reveste a exposição da AZ; simultaneamente sintoma e efeito de uma geração que nos anos 70 soube efectivar um assertivo diálogo com experiências internacionais que até aí raras

⁴³ Seguimos aqui a abreviada esquematização enunciada por João Fernandes (cf. João Fernandes 1997, 32) no texto que figura no catálogo que acompanha a exposição *Perspectiva: Alternativa Zero* (Fundação de Serralves, Porto, 1997).

⁴⁴ A exposição decorre entre 28 de Fevereiro e 31 de Março de 1977, no espaço da Galeria de Arte Moderna, em Belém, então dirigido por João Vieira. Para a sua realização, foi decisiva a participação da Secretaria de Estado da Cultura, possibilitada pela adesão cúmplice de Eduardo Prado Coelho, então Director-Geral da Acção Cultural, o qual lutou pela concessão dos meios financeiros adequados. Julião Sarmiento e Fernando Calhau, simultaneamente funcionários da S.E.C e artistas participantes da exposição, irão contribuir igualmente para a viabilização da iniciativa, reforçando uma equipa institucional do SEC para as Artes Plásticas que contava ainda com Vitor Belém e Lisa Santos Silva.

No texto que escreve para o catálogo que acompanha a exposição *Perspectiva: Alternativa Zero* (Fundação de Serralves, Porto, 1997), o veterano historiador de arte português José-Augusto França refere-se a "quarenta expositores, muitos deles, cerca de metade, de nome feito, como, do Porto, o grupo dos Quatro Vintes, ou Alberto Carneiro ou J. Dixo, de Lisboa Noronha da Costa, Ana Vieira, António Sena, João Vieira, F. Calhau, Helena Almeida, Álvaro Lapa, Clara Meneres, do Acre, ou Salette Tavares, Ana Hatherly e Melo e Castro, vindos de França Manuel Casimiro e Alvess; outros eram de mais recente ou menor aparição (dez em estreia), ou mais jovens, iniciados ou até 'iniciados' pelo organizador" (França 1997, 42).

Fazendo uso das palavras do curador da mostra retrospectiva (*Perspectiva: Alternativa Zero*), João Fernandes escreve que, na exposição *Alternativa Zero*, "Julião Sarmiento apresenta duas obras de pesquisa conceptual e documental: um inquérito a 60 artistas e uma peça variável em que cinco intervenientes relacionavam a palavra com o desenho e a fotografia na equação de um processo de representação" (João Fernandes 1997, 32).

vezes fora assumido com tal sentido da contemporaneidade na arte portuguesa do século XX (cf. Fernandes 1997, 15-35).

Para evocar uma abordagem mais actualizada que gire em torno daquilo que poderemos nomear de *repúdio manifesto à prática pictórica*, é obrigatório recorrer ao primeiro *catalogue raisonné* dedicado à obra de Julião Sarmento, especificamente a uma tipologia que tem atravessado a sua produção: as edições numeradas. Publicação que, embora editada somente em finais de Novembro de 2007, foi concebida para acompanhar a exposição *Julião Sarmento. Ediciones Numeradas 1972-2006*, que o MEIAC, em Badajoz, acolheu entre Março e Abril de 2006.

Num texto que nele consta, significativamente intitulado "Print Matters. As edições em contexto na obra de Julião Sarmento", o curador da exposição, Delfim Sardo, conceptualiza esta questão com grande acribia e alcance. Para o curador português, a razão que subjaz a frequente afirmação – por diversas vezes reiterada pelo próprio artista – de que Sarmento "não é um pintor"⁴⁵, reside num pressuposto ideológico em relação ao trabalho artístico: justamente aquele que proclama "que a arte é transdisciplinar, isto é, que o artista é alguém que opera em diversos suportes e que, para lá deles, faz arte" (Sardo 2007b, 10). Acompanhando Delfim Sardo, este pressuposto – "claramente oriundo de um artista que fez a sua formação em simultâneo com o surgimento da noção de 'campo alargado' da arte próprio do conceptualismo do final da década de sessenta", – associa-se a uma "desconfiança em relação à manufactura".⁴⁶

⁴⁵ "Por isso não me considero um pintor em sentido estrito, mas sim um artista que, actualmente, faz pintura. [...] A técnica para mim é apenas uma maneira expedita de utilizar o mais inteligentemente possível as coisas que estão ao meu dispor para representar uma ideia..." (Julião Sarmento in Melo 1992, 40).

⁴⁶ Importa citar, de modo auxiliar, ainda Delfim Sardo, na sequência da fundamentação teórica e historiográfica destes enunciados, na medida em que estes se apresentam como cruciais para definir o pano de fundo contextual onde a obra de Sarmento se situa e com o qual dialoga: "No catálogo de uma exposição célebre, Jon Thompson refere três tópicos como inerentes ao moderno, sobretudo nas segundas vanguardas. São eles precisamente o declínio da manufactura, a recusa da teatralidade (protagonizada pela conhecida polémica entre Michael Fried e os artistas minimais, nomeadamente Donald Judd e Robert Morris) e o medo da decoratividade. Os três tópicos são muito importantes no contexto da obra de Julião Sarmento, mas interessa-nos agora, sobretudo, a temática da desconfiança em relação à manufactura" (Sardo 2007b, 10).

Num depoimento reproduzido num artigo que incide exclusivamente sobre uma instalação fotográfica de Julião Sarmento dos anos 70 – *Quatre Mouvements de la Peur* –, o artista refere que "entre 1976 e 1979 eu só trabalhava com uma base fotográfica. Não pintava, fazia instalações com vídeo, por

Ainda que à partida possa soar paradoxal, Delfim Sardo detecta de imediato esta tendência – para não dizer "programa" – no interior da prática pictórica inicial de Julião Sarmiento (produzida entre 1972 e 1974) aqui já a florada. Argumenta o mesmo que se intui, numa "uniformidade pop" (Sardo 2007b, 11) pautada por fundos exauridos de "quaisquer elementos expressivos", uma "desconfiança em relação aos processos manuais, ou mesmo ao valor da marca manual como condição do processo criativo pictórico."⁴⁷ Consideração que serve de base para de seguida o curador advogar que,

*Entre estas obras e o surgimento do uso da serigrafia há uma clara convivência, que sendo funcional – a serigrafia como processo permitia campos cromáticos absolutamente regulares e intensos –, não deixa, talvez de forma mais radical, de intuir a necessidade de introduzir processos de duplicação mecânicos e, nesse sentido, conceptualizar a prática artística*⁴⁸ (Sardo 2007b, 11).

Esta atitude é assumidamente ideológica, tal como as palavras do próprio artista lapidarmente atestam, numa entrevista que cedeu em 2000.

Saí da tropa no dia 30 de Março de 74, um mês antes do 25 de Abril. Só a partir daí é que comecei a poder a levar o meu trabalho de artista a sério. Não fiz logo pintura.

exemplo... instalações em que as imagens se obtinham a partir de sistemas mecânicos de reprodução" (Julião Sarmiento cit. p. Tereza Coelho, *Público/Público Magazine*, 4-8-1995).

De modo complementar ao texto supracitado de Delfim Sardo, o crítico e curador Nuno Crespo escreve uma crítica à mesma exposição, onde nota que, "é assim que na história da arte moderna e contemporânea se podem observar movimentos de um radical apagamento da mão do artista, como se estes quisessem branquear a sua paternidade e preferissem uma plena autonomia dos seres por si criados. Opção esta também permitida pelo próprio desenvolvimento das tecnologias reprodutivas. Ou seja: o tão famoso e crucial alargamento do campo artístico é permitido pela aproximação aos meios mecânicos, às fotografias, ao vídeo e à impressão. Assim, a mecanização transformou-se na condição de possibilidade de muita produção artística, a qual em muitos casos resultou, como acontece com Julião Sarmiento, na realização de conjuntos significativos e essenciais de trabalhos" (Nuno Crespo, *Público*/"Mil Folhas", 2-4-2006).

⁴⁷

No seu estudo "Julião Sarmiento: Uma Carreira de Artista", Alexandre Melo escreve que, "na primeira fase do seu trabalho, a atitude e o discurso de Sarmiento afirmavam-se também explicitamente contra o discurso da genialidade já que, de acordo com os princípios básicos quer da arte pop quer da arte conceptual, o que estava em jogo era exactamente a rejeição da 'mão do artista' como veículo de um dom único e expressão de uma genialidade transcendente" (Melo 1999, 186).

⁴⁸

Esta intuição que Delfim Sardo promove, sairá reforçada num artigo publicado aquando da mesma exposição que aqui nos ocupa. Nele escreve Nuno Crespo, a respeito da relação das pinturas de Julião Sarmiento com as edições por si produzidas, que estas últimas apresentem-se como "instâncias autónomas cuja possibilidade decorre de um gesto mecânico, repetitivo e reprodutivo com consequências inegáveis para a totalidade do seu trabalho. O fundo homogéneo de muitas das suas pinturas, por exemplo, é um elemento que advém da prática das litografias, gravuras, etc: os recortes, as intromissões espaciais e figurativas são outras lições aí tomadas" (Nuno Crespo, *Público*/"Mil Folhas", 2-4-2006).

Aliás, entre 75 e 80, não pinte nem desenhei. Não fiz nada que tivesse a ver com a utilização das minhas mãos. Tomei a opção de só utilizar máquinas fotográficas, vídeo, cinema, gravadores de som. [...] confesso que, por vezes, tinha vontade de desenhar, mas não o fazia de propósito. Era muito determinado, quase fundamentalista e, na altura, via essa atitude quase como uma crença (Julião Sarmiento, in Nuno Santos, *Diário de Notícias*/"DNA", 26-08-2000).

Estão lançadas, com estas coordenadas, as bases para uma conceptualização inédita que assim emerge e se efectiva como central para a compreensão do papel absolutamente nevrálgico que a obra editada (*edições numeradas*) de Sarmiento detém. Área de trabalho profundamente negligenciado, tanto pela crítica como pela historiografia, até à publicação do seu primeiro *catalogue raisonné*. Eis a tese e os argumentos que Delfim Sardo apresenta para justificá-lo.

*[...] o surgimento de obras em edição se deve a dois factores: o primeiro, ontogenético, é interno ao processo criativo e reside na fuga à manufactura pela interposição de processos reprodutivos mecânicos que viriam, mais tarde, a dar lugar a um abandono da pintura e à introdução da fotografia como dispositivo central. O segundo, digamos filogenético, reside [...] no facto da gravura, num país que em 1972 lutava contra uma ditadura de que se libertaria dois anos mais tarde, representar uma ficção de democratização artística, permitindo o estabelecimento de redes de contactos internacionais de uma forma fácil e ágil*⁴⁹ (Sardo 2007b, 11).

⁴⁹ Refere ainda Delfim Sardo que "o interesse pela gravura e pela serigrafia como processo foi, numa mesma altura que antecede ligeiramente e sucede um pouco a revolução de 1974, uma constante num núcleo relativamente amplo de artistas, sendo sintomático o facto de Fernando Calhau ter ido estudar gravura para a Slade School com Bartolomeu Cid dos Santos (à época e durante muitos anos aí Director de *Department of Printmaking*), como é também sintomático que a primeira exposição de Vítor Pomar tenha sido de gravuras – monotípias – como seria ainda o caso de outros. Facto a ter ainda em conta reside na importância da Sociedade de Gravadores Portugueses ser um espaço de acesso a informação artística ('era o único lugar em Lisboa onde podíamos ler a *Art in América*', refere Calhau na mesma entrevista), sobretudo um campo de liberdade para estudantes de arte que, na Escola de Belas Artes como no país não podiam encontrar informação nem tão-pouco, espaço livre de debate. Em resumo, a prática da edição, e da gravura em primeiro lugar, reveste-se, portanto, de uma importância no desenvolvimento da obra de Julião Sarmiento que não se pode reduzir ao trabalho em tom menor, mas que, por condicionalismos portugueses, mas também por necessidades conceptuais do trabalho artístico, ocupa um lugar importante na economia da sua obra" (Sardo 2007b, 3-4).

No mesmo catálogo, de modo auxiliar María Jesús Ávila enumera (reiterando) abreviadamente as diversas vias de abordagem que o primeiro catálogo *raisonné* de edições numeradas fornece sobre o trabalho de Sarmiento. "Para começar, as razões e o contexto em que se produziu a sua aproximação à gravura e à serigrafia no início dos anos setenta; o papel de que se revestiram nomes referenciados nas entradas de algumas edições nesta introdução às técnicas de impressão, como o de Fernando Calhau, ou o

Não cabe aqui reproduzir na íntegra os exemplos e análises que Delfim Sardo ensaia relativamente ao modo como a permanência da edição acompanha e expande as possibilidades criativas de Julião Sarmento a partir do período que aqui nos ocupa. Importa apenas, para fechar este primeiro capítulo, antever como uma densa rede de "correlatos", em conjunto, tecem o paradigma em que este curador se aporta para enquadrar o artista português na vanguarda da década de 70. Ainda de um modo vago e enquanto mera porta de entrada ao que seguidamente desenvolveremos, referimo-nos a um ideário multifacetado que convive e interage com a franca adesão à reprodutibilidade técnica, com os primados da interdisciplinaridade, da anti-especialização, da fuga à manufactura, da noção de "campo alargado", da primazia conferida ao conceito/proposição e ao *processo* sobre o objecto, e da correlacionada expansão do domínio textual que entretanto se desdobra e se matiza ante os diversos repensamentos emergentes vindos dos territórios do movimento geral da heterodoxia conceptualista. No fundo, vislumbramos a súpula de uma miríade de aspectos que marcam aqui, de modo abreviado, o singular cruzamento que Julião Sarmento tece entre as designadas linguagens "pós-conceptualistas" e os *media* experimentais (que definem genericamente a "vanguarda" artística do período em análise) e uma aturada e obsessiva pesquisa que se prende, de modo claramente vincado (embora com as redes de expansão e de ramificação que lhe são próprias), com a *demanda (impossível) do desejo*.

alcance das relações estabelecidas com as gerações anteriores de artistas envolvidos no projecto Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, com quem o artista trabalhou na edição e impressão de obras iniciais; ou o desvendar das possíveis motivações sociopolíticas que residem na adopção destas técnicas, sem grande tradição no século XX português, por parte de artistas da geração de setenta, como, aliás, já acontecera a nível internacional nos inícios da década anterior. A teia de relações nacionais e internacionais que esta actividade favorece, desde a década de oitenta até à actualidade, constitui outro dos possíveis caminhos a estudar" (Ávila 2006, 71).

4. Entre a heterodoxia conceptualista e o "pós-conceptual"

[...] uma obra de arte é uma proposição apresentada no contexto da arte como comentário à arte.

JOSEPH KOSUTH, "Art After Philosophy", 1991 (1969).

Eu não faço arte sobre arte. Não é isso que me interessa. É qualquer coisa sobre mim que é arte. É uma prática física, quase, física porque eu faço objectos que podem ser vistos e nalguns casos tocados. Eu faço arte que tem a ver com práticas da sedução.

JULIÃO SARMENTO, 1992 (entrevista conduzida por Alexandre Melo).

A propósito das questões suscitadas pela etapa inicial da trajectória artística de Julião Sarmento, no sucinto mapa de orientação que Pedro Lapa esboça sobre alguns dos movimentos e direcções que definem as práticas artística da década de 1970, um dos primeiros assinalados prende-se com a proposta conceptualista (da segunda metade da década de 1960), a qual o curador português resume nos seguintes termos:

A desmaterialização do objecto artístico, proposta pelo Conceptualismo na segunda metade da década de 1960, procurou reagir e contornar o valor de exposição-troca associado à dimensão objectual da arte e que implica a mercantilização do objecto artístico, para relevar o primado da proposição sobre o objecto e assim devolver o valor de uso à arte, dissolvendo com isso as tradicionais categorias dos géneros artísticos sustentadas sobre os aspectos físicos dos suportes constitutivos. De um trabalho artístico fundado sobre um género específico, ou seja, de um determinado medium, passa-se para o conceito genérico de arte e o próprio objecto artístico dissipa-se na anterioridade das suas circunstâncias enunciativas. A expansão do domínio textual promovida pelo Conceptualismo será de declarada importância para a obra de Sarmento (Lapa 2002, 7-8).

Não obstante o que é enunciado por Pedro Lapa, cabe efectuar, à guisa de ressalva, um breve aprofundamento auxiliar no que concerne à proposta conceptual mais purista e ortodoxa do período em análise. Pois quando em finais dos anos 60 se fala da *passagem da dimensão objectual para a concepção ou projecto*, originando uma

arte sobre a ideia de arte, somos obrigados a invocar uma abordagem estrita a este princípio em Joseph Kosuth, para quem a obra corresponde à *enunciação da intenção do artista*, promovendo a *coincidência entre a nomeação e a definição*⁵⁰ mediante uma "proposição analítica" que rejeita toda a referência a dados exteriores ou a "factos empíricos"⁵¹. Resulta daqui o recurso frequente a *formulações linguísticas*, bem como um *carácter tautológico*.⁵²

É a partir deste pano de fundo referencial que poderemos descortinar, ainda que de modo forçado, em certos trabalhos pontuais de Sarmiento, algumas ressonâncias próximas do que está genericamente na base do ideário conceptualista mais ortodoxo. Encontramos a *excepção que confirma a regra* numa peça com o título de *Tribu*, 1978. Concebida para figurar na colectiva *Un Espace Parlé - A Spoken Space* (Galerie Gaëtan, Genebra, 1978), corporaliza a situação em que o artista se cingiu à estrita descrição sonora da obra (enunciação do processo de concepção e da montagem da instalação). Desse modo, não sendo documentada fisicamente, isto é, materializada em registo visível ou palpável, esta é tão-somente narrada numa sala vazia ou pelo telefone.⁵³ Na

⁵⁰ "Uma obra de arte é [...] a apresentação da intenção do artista, isto é, ele está a dizer que aquela obra em particular é arte, o que significa que é uma *definição* de arte" (Kosuth 2003, 857).

⁵¹ "[...] a 'ideia de arte' (ou 'obra') e a arte são o mesmo e pode ser apreciada como arte sem que se saia do contexto da verificação da arte" (Kosuth 2003, 857).

"Ser artista hoje significa questionar a natureza da arte. Se se questiona a natureza da pintura, não se pode questionar a natureza da arte. Se uma artista aceita a pintura (ou a escultura) está a aceitar a tradição que vem detrás. Porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um *tipo* de arte. Se alguém faz pinturas, é porque aceita (e não questiona) a natureza da arte. É porque aceita que a natureza da arte é a tradição europeia da dicotomia pintura-escultura" (Kosuth 1991, 163).

⁵² Marchán Fiz considera que este "conceptualismo *estrito, tautológico, purista* aceita a linguagem como a única matéria de investigação, próxima da filosofia semântica do neopositivismo, tendendo a eliminar a questão da realidade (Fiz 1986, 260).

Thierry de Duve parece detectar uma fragilidade essencial no programa do conceptualismo ortodoxo kosuthiano, quando afirma que, "a confusão mais flagrante de Kosuth reside entre o género do discurso lógico, que não precisa de um referente para atribuir um valor de verdade a uma proposição, e o género cognitivo, que requer a designação de um referente para a sua verificação" (Duve, 1997, 307).

⁵³ Numa série de depoimentos cedidos por Julião Sarmiento aquando na antológica *Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002), coligidos em "O artista em discurso directo" (*Público*, 7-11-2002), pode ler-se: "Esta é uma peça que fiz [...] para um espaço imaginário. Existia só em conceito. Nunca teve uma verdadeira existência física nem nunca vai ter, só aquela que as pessoas vão construindo na sua cabeça. O que me interessava explorar era a inexistência de uma peça confrontada com a sua minuciosa descrição, o que cria uma relação perversa entre conceito e imagem".

Maria Jesús Ávila descreve-a como "peça de som em que a voz do artista descreve, numa sala de exposição vazia, a instalação de um trabalho" (Ávila 2002, 120).

Pedro Lapa refere-se à mesma do seguinte modo: "A voz descreve a ocupação das duas salas: a primeira, pintada a verde e iluminada, apresenta duas fotografias da selva tropical a preto e branco e uma mesa com o livro *Tristes Trópicos* de Claude Lévi-Strauss; a segunda, pintada de preto e às escuras, mostra as mesmas fotografias coloridas e no meio do chão encontra-se uma pena de papagaio, enquanto um som estridente de aves tropicais se faz ouvir" (Lapa 2002, 32).

continuidade de trabalhos anteriores onde a "imagem era construída pela palavra" (Lapa 2002, 32), aqui, ao se limitar exclusivamente ao suporte sonoro, de um modo radical Sarmiento "prescinde da presença do objecto" (Lapa, 2002, 32), relevando uma situação em que é agora "a voz a estruturar uma ocupação do espaço" (Lapa, 2002, 32).

No fundo, esta "obra", consubstanciando uma rarefacção essencial que nos leva efectivamente a pensar nas proposições puras do conceptualismo kosuthiano, encontra-se teoricamente sustentada na *equivalência da arte com o conceito que prescreve a valorização do projecto sobre a concretização*. **Tribu** resulta assim, até certo ponto, associada ao *objecto híbrido* ou ao *projecto* pensado nos termos do que Lucy Lippard e John Chadler primeiramente identificaram em 1967 como sendo a "desmaterialização do objecto de arte". Abordagem, para esses críticos de arte, crucial para um grande número de práticas artísticas emergentes nos anos 60 que rejeitavam as formas tradicionais da pintura e da escultura a favor da "arte ultraconceptual que enfatiza o processo de pensamento quase exclusivamente" (Lippard e Chadler 1999 [1967], 46)⁵⁴.

No outro pólo desta breve caracterização da referência conceptualista de índole mais ortodoxa, temos a incidência na linguagem e seus jogos tautológicos. Em **Tiger, Tiger...** (1975) – exposto pela primeira vez na primeira individual do artista (Galeria de Arte Moderna, SNBA, Lisboa, 1976) – Sarmiento apresenta duas reproduções diferentes de uma mesma fotografia que mostra um tigre no seu *habitat* natural. Na primeira, o animal embrenhado na savana resulta *indistinto* devido às reduzidas dimensões que detém no contexto geral da imagem. Já na segunda reprodução, a drástica ampliação centrada no tigre deriva numa perda de resolução que o arremessa também para o domínio da *indefinição*. O texto apenso a ambas as fotos é o mesmo, congrega a legenda de uma ilustração de uma entrada de dicionário («*Bengal t., Royal t., the tiger of Bengal, where it attains its typical development*»), e a reprodução de dois versos iniciais do

⁵⁴ Num texto de 1967 intitulado 'Paragraphs on Conceptual Art' (LeWitt 1992 [1967], 834-837), Sol LeWitt entende como "conceptual" a arte em que todas as decisões sobre a execução da obra fossem tomadas antes da feitura da obra, determinando a sua aparência final à partida, ao contrário do expressionismo, em que o artista ia tomando decisões subjectivas enquanto executava a obra.

De modo complementar, importa aqui igualmente resgatar a destrição feita pelos programáticos comentários de Harald Szeemann, curador da exposição *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle, Berna, 1969). "Muitos dos artistas, incluindo os 'earth artists', não são mais representados de todo por obras, apenas por informação (*information*), enquanto que os Artistas Conceptuais são representados somente por instruções da obra (*instructions for the work*), a qual não necessita mais de ser materializada" (Szeemann 1999 [1969], 225).

famoso poema de William Blake, *The Tyger* («Tiger, tiger, burning bright. In forests of the night»).

A propósito de uma obra mais tardia, *Waves*, 1978 – instalação que combina vários painéis fotográficos com longos trechos do livro com o mesmo título de Virginia Woff –, escreve significativamente Sarmiento o seguinte: "Seja qual for o sistema de signos inicialmente utilizado no desenvolvimento de um conceito, a resultante de todo o seu discurso é, portanto, redutível a um sistema de linguagem, a um exercício de tautologia" (Sarmiento 1979, 56).

Apesar do manifesto jogo entre diferentes "alfabetos" e tipologias discursivas que evocam um mesmo referente, a preponderância linguística no trabalho de Sarmiento é um facto assinalável. Porém, na incumbência, a que não nos podemos furtar, de enquadrar o trabalho do artista no seu tempo geracional, resulta mais incisivo evocar um círculo que influências e referências menos estrito (ortodoxo) e mais lato (heterodoxo) do ponto de vista das práticas conceptualistas.

Partindo do trabalho de artistas como Bern e Hilla Becher, Edward Ruscha, Ian Burn, Hans Haacke, Lewis Baltz, Marta Rosler e Sol LeWitt, o historiador de fotografia australiano Geoffrey Batchen (CUNY Graduate Center, Nova Iorque) dá-nos conta desse "desejo partilhado em deslocar a atenção do conteúdo da imagem para o processo da sua elaboração ou do seu arranjo, e do tema da fotografia para o modo da sua enunciação"⁵⁵ (Batchen 2003, 177).

São inúmeros os trabalhos de Sarmiento, produzidas na década de 70, que integram no corpo da obra um texto explicativo (por norma dactilografado) de todo o processo, ao mesmo tempo que este se faz acompanhar por uma ou mais fotografias de índole documental. Este dispositivo característico das práticas conceptuais, serve de sobremaneira a Sarmiento para este, de algum modo, registar os resultados de um *experiência*⁵⁶ concebida e levada a cabo pelo próprio, ou, então, assente na recolha sistemática da verificação de uma realidade pré-existente⁵⁷.

⁵⁵ Mais tarde, a respeito do momento em que começa nos anos 70 a trabalhar de "maneira diferente" com a fotografia, Sarmiento confessaria que, "para mim a imagem era já o resultado final, não andava à volta dele. A imagem como resultado do conceito inicial era essencial para mim" (Julião Sarmiento in Celant 1997, 83).

⁵⁶ Por duas vezes, na descrição da instalação *Jaula/Cage* (1975-1976), Maria Jesús Ávila utiliza o termo "experiência" – refere-se à "disposição [...] dos elementos resultantes desta experiência", ou à situação em que "ecoam os comentários dos visitantes do jardim zoológico, que assistem à experiência" (Ávila 2002, 78-79).

Registe-se, a este título, trabalhos como *23 Animais enjaulados*, 1975, *Inquérito a 60 Artistas Plásticos*, 1975, *Art is a Matter of Consciousness (Project)* [este com texto manuscrito], 1976, *Door Piece*, 1976, *Peça variável - 5 Intervenientes*, 1976, *Memory piece (Two Friends)*, 1976. Urge destacar enquanto exemplo paradigmático *Door Piece* (1976) – peça especificamente concebida para a participação de Sarmiento na *Door Art Exhibition* de Ko de Jonge (Vleeshal-Middelburg, 1976) –, em que, antes da documentação fotográfica, vem mencionado em papel dactilografado o conceito, todo o processo de elaboração, a discriminação dos seus componentes materiais, e, como se não bastasse, ainda um diagrama "que mostra a forma como a peça deve ser montada" (da transcrição do painel introdutório, reproduzido no cat. *Trabalhos dos Anos 70*, Museu do Chiado, p. 90)

Aportando-se às propostas acima referenciadas no texto supracitado, Geoffrey Batchen escreve ainda que aqueles artistas "também exploram a capacidade da fotografia para a serialidade e para a reprodução múltipla assim como para a apresentação objectiva da informação visual" (Batchen 2003, 177). Verifica-se em vários trabalhos de Sarmiento desta década diversas combinações de "momentos extraídos da realidade" (Marí 2002, 41), que por serem investidos com a "veracidade" proporcionada pelo meio fotográfico (Marí 2002, 41) adquirem um valor *documental*⁵⁸

Num texto sobre um artista português de uma geração um pouco anterior à de Sarmiento, Ângelo de Sousa, o filósofo e ensaísta José Gil disserta sobre a noção de "experimentação" em arte. "Três qualidades são necessárias ao experimentador: a velocidade de execução; a variação na repetição – que cria *séries*; o sentido da ocasião – que capta a tendência do movimento, entre o caos e a necessidade"; porque, tal como José Gil afiança, "o experimentador suscita o acaso dentro de uma linha programática que não deve impedir a possibilidade da descoberta [...]. É preciso *criar* variações orientadas para ver o que dá" (Gil 1993, 260). Dois axiomas nos servem para entender a vontade deliberada de definir estratégias bem pensadas em torno da serialização: "A serialização é, já em si, uma experimentação. Trata-se de saber o que acontece a um conjunto de elementos quando se mantém o seu 'quadro geral' [...], e se fazem variar os elementos" (Gil 1993, 259-260).

⁵⁷

A propósito de um conjunto de mutações operadas nos anos 60 e 70 do século XX no campo da arte, Bartomeu Marí toma como referência a exposição *When Attitudes Become Form*, organizada por Harald Szeeman em 1969, para referir que "uma dessas transformações consistia em dotar o documento – a verificação de uma coisa, que podia ter ocorrido ou que não necessitava ocorrer (como o trabalho de Lawrence Weiner) – da capacidade de ocupar o lugar da 'própria coisa'" (Marí 2002, 39).

⁵⁸

O conceito documental e arquivístico da fotografia, a sua capacidade para instaurar a ideia de série, de comparação, de construção de novos significados como conjunto, sem se perder a sua significação individual, são aspectos adjacentes à teoria do discurso fotográfico das décadas de 60 e 70, a que os artistas alemães Bernd e Hilla Becher deram um contributo inegável, através da sua metodologia tipológica de trabalho. (Numa abreviada caracterização: utilizam sempre o ângulo frontal, através do posicionamento da máquina fotográfica a uma altura média de dez metros, de forma a evitar qualquer distorção da captura.) Apropriando as palavras de que Floris M. Neusüss se serve para descrever as fotos dos Becher – as paradigmáticas resenhas que documentam "instalações industriais, depósitos de água, casas com travejamento exterior em madeira, etc.," – em *Cabo Ruivo*, 1975, Sarmiento capta igualmente

insofismável. Bartomeu Marí, a propósito de uma obra nunca antes comentada, *Cabo Ruivo*, de 1975 – exposta na colectiva *Lombardia 75* (Milão, 1975) e que consubstancia um levantamento documental (fotográfico) de todas as árvores de uma mesma avenida –, destinça em Sarmiento uma linha de pesquisa afecta àquilo que o curador espanhol define como "estratégia de enumeração, de inventário ou de descrição"⁵⁹ (Marí 2002, 41).

as árvores de uma mesma avenida "sempre sob as mesmas condições de imagem, de frente, com luz difusa, sem pessoas, tentando assim reproduzir a realidade com um mínimo de distorção" (Neusüss 1979, 7). Citamos aqui o texto de apresentação, da autoria de Floris M. Neusüss, que figura no catálogo que acompanha a incontornável exposição *A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia*. (cat. exp.) - Porto, Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis, 14 de Março a Abril / Coimbra, Edifício Chiado, Abril a Maio / Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 20 de Junho a Julho / Barcelona Fundació Joan Miró, Outubro, 1979 pp. 5-9. Exposição essa em que Julião participa a par de outros nomes de relevo nacionais (Fernando Calhau, Helena Almeida, Alberto Carneiro e Ângelo de Sousa) e internacionais (Heribert Burkert, Renate Heyne, Karl Müller, Hartmut Neusüss, Hermann Stamm, Bernhard e Hilla Becher, Didier Bay, Christian Boltanski, Valie Export, Arnulf Raine, Jürgen Klauke, Jochen Gerz, Barbara e Michael Leisgen, Chérif Defraoui, Nils Udo, Kazimierz Bendkowski, Michael Badura, Klaus Rinke, Timm Rautert e Ger Dekkers).

⁵⁹ Esta ideia é igualmente corroborada por João Lopes quando afiança que a "classificação/inventariação dos objectos" constitui uma das componentes fundamentais das pesquisas de Sarmiento destes anos (João Lopes *Diário de Notícias*, 1-2-2003).

Contudo, devemos levar em linha de conta que no momento em que Julião Sarmiento expõe estes trabalhos, Ernesto Sousa revela-se o único autor a relevar esta característica no seu trabalho. No breve texto que consta no catálogo da primeira individual de Julião Sarmiento (Galeria de Arte Moderna, SNBA, Lisboa, 1976), o veterano crítico começa por integrar a obra do artista na noção aparentemente vaga e elíptica dos «novos naturalistas» (Sousa 1976, s.p.), cujo efeito enigmático de um primeiro vislumbre apenas uma incursão minuciosa pelos seus escritos pode desvelar. Assim, para o efectivo entendimento do sentido de tal designação, em razão da sua conexão com a dimensão *documental* que aqui se aflora, cabe recorrer a bibliografia complementar. Encontrámos a expressão "novo naturalismo" num texto da autoria de Ernesto Sousa ("Fernando Calhau e o vazio como angústia", *Colóquio-Artes*, Abr. 1976), que a propósito daquele artista (amigo íntimo e companheiro de geração de Sarmiento) refere que se verificou "nos últimos anos o aparente regresso a preocupações mundanas, que coincidem muito esquematicamente com algumas propostas do que foi o naturalismo [...]. Mas estas experiências e realizações não se referem ao mundo como espectáculo, não tomam a paisagem como cenário. O autor não está diante do mundo [...] mas nele integrado e em processo. O resultado da sua operação não é um objecto mais ou menos espectacular, mas uma absoluta evanescência de que apenas ficam documentos. [...] Ao processo e ao documento se refere todo o naturalismo moderno".

No caso do trabalho comentado de Julião Sarmiento, sustentada nessa denominação-*topos* encontra-se a suspensão da clássica oposição entre Natureza e a «civilização e os seus produtos», veemente promovida Ernesto Sousa, o que permitiria abrir, para o autor, uma via para uma nova "infância" (ou "virgindade"), acabando assim por incitar a "olhar à volta, e **vêr** de novo **um** mundo depois do Dilúvio" (Sousa 1976, s/n.º p.). Seguindo os citados aforismos de Ernesto Sousa, caberia então materializar esse mesmo ímpeto através do imperioso gesto de "inventariar, coleccionar, como todos os naturalistas" que, no seu inebriante dizer, é levado a cabo por Julião Sarmiento. É justamente essa prática vinculada à verve da *inventariação* e do *coleccionismo* da realidade de um "tudo", que o veterano crítico destaca na exposição da Galeria de Arte Moderna (SNBA, Lisboa, 1976).

No ano seguinte o mesmo Ernesto Sousa redigiria, a propósito da exposição individual *Don Juan* de Julião Sarmiento (Galeria Módulo, Porto, 1977), um texto consideravelmente profícuo sobre esta matéria. Partindo do então recente enunciado de Achille Bonito Oliva (que o autor cita), o crítico e curador português fala efusivamente da abertura de um novo paradigma que pretende substituir a "arte de vanguarda" pela "arte-de-investigação" (Sousa 1977, s/n.º p.), em que os "objectos (p. e. visuais)" constituir-se-iam como ferramentas de total liberdade". Ernesto Sousa fecha o texto desenvolvendo um

Detendo-se num dos trabalhos de Sarmiento mais emblemáticos desta década, *Sem título*, 1975 – série de fotografias que mostra um mesmo corpo feminino envergando oito abafos diferentes com a respectiva identificação da pele (ou fibra que a imita) dos animais de origem –, Ruth Rosengarten escreve que "o trabalho fotográfico inicial de Julião Sarmiento foi marcado pelo métodos de pesquisa e documentação que caracterizaram a Arte Conceptual" (Ruth Rosengarten, *City*, Mar. 2000).

Sob o signo da "experiência pseudocientífica" (Ruth Rosengarten, *City*, Mar. 2000), feita através de um série de peças fotográficas onde se justapõe texto e imagens, Sarmiento conjuga uma dimensão linguística com processos de serialização e classificação, mediante uma distinta objectividade de meios e de métodos que poderemos apelidar de *operações de sistematização conferidas pela linguagem*, que perpassa de modo diverso uma série de obras coetâneas, a saber: quando *inventariza*, ao justapor em grelha, as árvores de uma mesmo local sub-urbano (*Cabo Ruivo*, 1975); ao *dicionarizar* os vários objectos revestidos pela pele do felino (*Dicionário*, 1975); ao *taxonomizar* os animais do zoo recorrendo à nomenclatura científica das classificações das espécies (*23 Animais enjaulados* (1975); ao *catalogar*⁶⁰ fotograficamente uma mulher a partir de uma determinada substância (a pele de animais) mediante os vários casacos que a mesma vestiu (*Sem Título*, 1975); ao *registar* as graduais alterações cromáticas que um mesmo estrato da epiderme de um corpo feminino sofreu quando exposto de modo prolongado à irradiação solar (*Artist is a Matter of Conciousness*, 1976).

Quando José Luís Porfírio, numa crítica que escreve sobre a antológica de Sarmiento exibida na Casa de Serralves (Porto, 1992), fala ainda de "instalações e da arte conceptual – ou da arte da consciência" (J.-L. Porfírio, *Expresso*, 30-5-1992), como prefere designá-la, já anteriormente vários autores haviam recorrido, no que diz respeito à produção do artista década de 70, às catalogações da "etapa 'post-conceptual'" (Paz

pouco a sua anterior leitura – já enunciada no supracitado artigo que acompanhou a amostra individual de 76 – mediante a "tese" de que a pintura e a fotografia, enquanto *investigação visual*, operam "com calor apaixonado e friamente na presentificação de tudo". Em suma, segundo esta leitura, Julião Sarmiento aparece trabalhando em função da "reverificação de todos os códigos obsoletos" com vista "a fabricação de novos – para uma nova articulação das nossas relações, com as coisas, com as nossas coisas (e palavras), connosco" (Sousa 1977, s/n.º p.).

⁶⁰ "Sempre decapitado, o corpo feminino apresenta-se-nos com a rigorosa frontalidade de uma ilustração forense ou de catálogo" (Ruth Rosengarten, *City*, Mar. 2000).

1985, 3) ou das "práticas pós-conceptuais (fotografia, super 8, instalações)"⁶¹ (Melo 1989 [monografia], 7). Na *História da Arte Portuguesa* (Coord. Paulo Pereira), – depois de Delfim Sardo (*Semanário*, 21-05-94) se referir às "suas obras post-conceptuais de 75 a 80" de Sarmiento –, João Pinharanda⁶² é assertivo neste ponto quando nota que, "a utilização da fotografia, de textos, a realização de filmes temáticos (*Pernas, Faces, ou Sombras*)" por Sarmiento, "marcam a segunda metade da década em evidente linguagem pós-conceptual" (Pinharanda 1995, 613).

Em 1976, num artigo publicado na *Colóquio/Artes* intitulado "Três 'Exposições' na Polónia" para dar conta da colectiva *Ernesto Sousa, Fernando Calhau, Julião Sarmiento* (Galeria LDK Laryrint, Lublin, 1976), Ernesto Sousa já tinha usado com distinto arrojo esta designação a propósito de uma obra particular de Julião Sarmiento, **D. Juan**, 1976 – instalação que cruza imagens de pássaros com textos ornitológicos retirados de um compêndio e paisagens associadas a um Canto do poema de Byron com o mesmo título.

A introdução aqui de uma citação literária torna evidente que para lá da citação neutral, mas cultural, do saber ornitológico; há uma profunda subjectividade na simples escolha do tema, de que a citação literária e cultural não é senão uma consequência lógica. Note-se porém que esta cultura é rigorosamente submetida à mesma operação redutiva que vimos considerando decisiva. A subjectividade é posta em questão, e só pode ser recebida desde que se corram os riscos de uma rigorosa e sistemática redução conceptual. Esta posição pós-conceptual participa nitidamente daquela 'loucura' a que se refere Pascal – e pascalianamente é uma grave e decisiva aposta (Ernesto Sousa *Colóquio/Artes*, Dez. 1976).

Com o título "Arte. Lisboa" (*Página Um*, 13-5-1978), artigo dedicado à individual *Jaula/Cage* de Sarmiento, Leonel Moura detecta a simultaneidade do "rigor

⁶¹ Outras referências fazem igualmente uso dessa designação: "experiências do pós-conceptualismo" (Eduardo Paz Barroso, *Jornal de Notícias*, 11-12-1988) ou "nas áreas pós-conceptuais" (Alexandre Melo, *Expresso*, 16-5-1987).

⁶² Num artigo intitulado "A identificação dos cinco" (*Público*/"Fim de Semana", 18-9-1992), João Pinharanda escreverá que Julião Sarmiento, "juntamente com Leonel Moura e Cerveira Pinto, Barrias ou Calhau constituiu no final dos anos 70 o grupo lisboeta mais informado acerca das evoluções da conjuntura neo-conceptual internacional".

temático", resultado de um "processo de análise", com "uma certa 'carga romântica'"⁶³ e uma "revolta contida". Seguidamente, numa outra crítica centrada ainda sobre a mesma mostra (*Página Um*, 26-5-1978), escreve ainda Moura que,

Tanto as suas 'leituras' como 'instalações', ainda que tendo nítidas conotações românticas, o que pode para alguns parecer um sinal de academismo, têm o seu ponto de partida num 'conceptual' assumido. Isto é, estes trabalhos podem ser realmente intitulados de pós-conceptuais, na medida em que só são realizáveis através de um processo onde a praxis conceptual é fulcral.

Compreende-se, pelas considerações citadas de Moura, o reconhecimento de uma intercepção subversora de dois elementos antagónicos que, inconciliáveis na óptica das determinações do conceptualismo ortodoxo (analítico e puritano), dão azo a algo novo (ou pelo menos necessariamente *diferente*), aqui denominado de "pós-conceptualismo" e que parece merecer, pelas suas palavras, a determinação de "movimento".⁶⁴ Dito de outro modo, a pretendida objectividade usualmente atribuída a uma série de procedimentos usuais na prática conceptualista – recurso à fotografia documental, serialização, indexação, sistematização, dispositivos/exercícios tautológicos, registo temporal ordenado, articulação taxonómica entre imagem e texto⁶⁵

⁶³ No artigo "Espaços de leitura para quatro exposições" (*Diário Popular*, 6-3-1980), na secção dedicada a duas exposições então recentes de Julião Sarmento – *Gnait* (CAPC, Coimbra, 1979) e *Rosebud* (Galeria Diferença, Lisboa, 1980) –, António Cerveira Pinto invoca uma "problemática eminentemente romântica, de expressão narcísica negativa". Essa tónica volta a ser referida pelo mesmo autor no catálogo da *XIe Biennale de Paris* (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), quando se sublinha uma "estrutura conceptual no que é manifesto" que tende para "uma demonstração de ordem intelectual", enformada por uma "problemática" que é "a do romantismo" (Pinto 1980, 205).

⁶⁴ Continua Leonel Moura escrevendo que, "isto pode parecer conversa fiada, e até certo ponto é, a rotulagem e a terminologia que frequentemente se usa em relação às obras e os autores, têm o seu aspecto negativo: ou seja, contribui para o afastamento dos de *fora*, mas por outro lado ajuda os de *dentro* a clarificar melhor as suas opções e as suas intenções. É preciso não esquecer que um qualquer movimento se define com palavras (de ordem?)" (Leonel Moura, *Página Um*, 26-5-1978).

⁶⁵ De facto, a taxonomia entre texto e imagem é uma das operações mais recorrentemente exploradas por Sarmento no período em estudo. E neste domínio, Chrissie Iles torna patente o repúdio que o artista português endereça contra a objectividade a si imputada, isto é, à certificação "científica" agregada ao histórico uso documental da fotografia em prol de uma programática indagação sobre a *sensualidade física* na sua dimensão *perturbadora* e *perversa* em que a sexualidade humana está irremediavelmente imbuída. Dando o exemplo da obra *Touch (Front-Back)*, 1976, a curadora escreve o seguinte: "[...] a parte da frente e de trás do torso de uma mulher nua são colocadas em lados opostos, rotuladas respectivamente com FRONT e BACK; imediatamente em baixo, as palavras opostas, BACK e FRONT, unidas através de um espaço intermédio pela palavra TOUCHT. Em comum com muitos trabalhos artísticos fotográficos do período, a relação conceptual de Sarmento entre texto e imagem faz ressoar os estudos taxonómicos do corpo e do movimento pelo fotógrafo oitocentista Edward Muybridge. Porém,

– convive com as tónicas subjectivistas (mesmo de cunho sentimental) que advém ora dos *constrangimentos* ("revolta contida") apensos, ora à situação experimentada da *clausura* (um dos trabalhos, *Jaula/Cage*, integrava documentação de uma performance que o artista fez no Jardim Zoológico de Lisboa, e que consistiu no seu encerramento na jaula de um tigre à qual associava palavras como “espera”, “medo” ou “espaço”), ora da *leitura literária* (já não lacónica, analítica e positivista) ou do *registo contemplativo* do próprio ritmo do movimento do mundo natural (noutro trabalho, *Waves*, Sarmiento reproduz longas passagens do romance com o mesmo nome de Virginia Woolf indexadas a fotos que registaram o vai-vem das ondas do mar em diferentes momentos do dia evidenciando um grande diferimento lumínico entre si).

Compreende-se, atendendo às palavras de Ernesto Sousa e de Leonel Moura que aqui resgatamos alguns sinais de pressentimento (ou já de reconhecimento) do esgotamento do conceptualismo orientado pelo positivismo lógico de pendor tautológico promovido por Kosuth⁶⁶.

Uma outra leitura, menos diversa do que complementar relativamente às emitidas, irrompe mais tarde. Alexandre Melo, com o estudo "Julião Sarmiento: Uma Carreira de Artista", publicado em 1999, avança com um contributo talvez qualitativamente mais rigoroso e incisivo no que concerne ao tipo de práticas artísticas que serviram de influência e referência para o trabalho de Sarmiento deste anos.

mina a objectividade analítica do estudo que os primeiros trabalhos sugerem com o seu flagrante conteúdo erótico” (Iles 2003, 80).

⁶⁶ Para o que possamos considerar como sinais de consciência do fim ou da ultrapassagem do conceptualismo mais purista ou ortodoxo, dois anos mais tarde, num artigo intitulado "Espaços de leitura para quatro exposições" (*Diário Popular*, 6-3-1980), Cerveira Pinto, para abordar em conjunto uma série de exposições de Palolo, José Barrias, Julião Sarmiento e Leonel Moura, escreve o seguinte: "O radicalismo unilateral de conceptualismo americano - em particular de Kosuth - aparece-nos, neste âmbito como a afirmação extrema de que a arte tem leis próprias que só a ela, na perspectiva dos que fazem arte, cabe determinar - desenvolver, negar, corrigir -, ainda que para tal (e é esse o sentido do desvio 'filosófico' de Joseph Kosuth) seja preciso recorrer ao positivismo lógico de adoptar uma estética tautológica, isto é, que não fala senão de si, e de uma arte tautológica, isto é, em que só ela pode falar de si!". Seguidamente Cerveira Pinto refere-se a Leonel Moura como um "artista que viveu intensamente a problemática, hoje exangue, do conceptualismo; agitador vivaz no campo das artes avançadas deste país; crítico dos críticos sem crítica, Leonel Moura é, afinal, outro romântico, como Julião Sarmiento, consciente de não poder sê-lo, atento à deteriorização da sua imagem (que já só reflecte nua e cruamente quem se reflecte). [...] O conceptualismo morreu – viva o conceptualismo! - eis, em síntese, o trabalho de Leonel Moura, que nisto é diferente de Julião Sarmiento, Barrias e Palolo e aparece como exemplo maldito num país onde a simples palavra *conceito* não quer dizer coisa alguma e se presta a exhibições de ignorância e preconceitos".

A partir de 1976 [Sarmiento] dedicou-se a uma série de práticas genericamente designáveis por conceptuais ou pós-conceptuais e em que se incluíam: a fotografia; os 'photo-works', combinando fotografias e textos; as instalações; os vídeos e filmes em super 8 e, inclusivamente, a performance. Nesta altura as suas influências e referências mais assumidas eram os conceptuais americanos sobretudo os da West Coast designadamente John Baldessari, Edward Ruscha ou Bruce Nauman – que poderíamos considerar conceptuais mais heterodoxos – mas também Joseph Kosuth ou Lawrence Weiner (Melo 1999 [estudo], 156).

Porém, ao tocar o território referencial de certas práticas "foto-" e "pós-conceptualistas", Sarmiento é irremediavelmente arrastado por um movimento geral que pretende libertar-se do estrito centramento nas "proposições analíticas e das definições linguistas" (ver Buchloh 2004g, 590) que haviam composto o ideário titânico das ortodoxias do conceptualismo purista anglo-americano de finais da década de 60. Por entre as diversas vias daquilo que poderemos considerar como "crítica à neutralidade da fotografia conceptualista" (Buchloh 2004g, 590), destriça-se, por um lado, a "emancipação erótica do corpo feminino" (Foster 2004b, 566) levado a cabo por artistas como a norte-americana Carolee Schneemann, no seio de um movimento no qual a *Body Art*, a *Performance* e a instalação saem "politizadas" e "particularizadas" de acordo com o slogan feminista de que "o pessoal é o político" (cf. Foster 2004c, 570) – demanda que se opõe claramente à assunção do conceptualismo como linguagem "essencialmente neutra, transparente e racional"⁶⁷ (Foster 2004c, 570). Por outro lado, essa mesma pretensa "neutralidade" (Buchloh 2004g, 592) é igualmente desafiada quando o uso da fotografia, ao retomar a referência do "documentário americano", se torna "político, contextual e histórico", consubstanciando-se assim como "modelo de

⁶⁷

Apesar de aceitarmos, como coordenada inelutável, a assunção do conceptualismo (ortodoxo) enquanto linguagem "essencialmente neutra, transparente e racional", consideramos poder arriscar uma extrapolação à diferenciação que Delfim Sardo estabelece entre o trabalho de Sarmiento dos anos 70 e o dos 90, na justa medida em que consideramos que a produção de Sarmiento dos anos 70 afasta-se já largamente desta caracterização redutora (isto é, da tão pretendida "neutralidade"). Por conter em si uma forte exploração da "ambiguidade" do sentido, Sarmiento antecipa em larga medida o que Sardo encontra nas suas *Pinturas Brancas*: "Onde reside então a diferença entre o trabalho dos anos 1970 e o trabalho das pinturas brancas começadas em 1990? / Certamente a passagem de um universo analítico, de uma certa operação tributária do conceptualismo, a um procedimento sintético, onde todo o esforço de descodificação metódica é infrutífera, porque as imagens não são construídas sobre a metáfora, mas sobre a ambiguidade" (Delfim Sardo, *Parachute. Art Contemporain*, Jan.-Mar. 1998).

intervenção activista" no qual são paradigmáticos os trabalhos de Fred Lonidier, Allan Sekula e Martha Rosler.

Façamos aqui uma entre-pausa para nos reencaminharmos para o contexto mais específico da arte portuguesa, a fim de re-equacionarmos melhor o que deve ser entendido como o "plural" heterogéneo das "artes conceptuais", que vinham informando e enformando os nichos de vanguarda portuguesa ao longo da década de 70 em Portugal.

Ocupando-se sobre o papel central de Ernesto Sousa na divulgação das artes conceptuais em Portugal, depois da consagração máxima dessa proposta na *Documenta 5* de Kassel⁶⁸, Mariana Santos escreve que,

O plural 'artes conceptuais' não é por acaso. É a única forma de designar o conjunto de obras presentes em Kassel em 1972, pois apesar de Joseph Kosuth ter tentado impor

⁶⁸ Segundo a historiografia americana – Rosalind Krauss (Krauss 2004b) e principalmente Benjamin Buchloh (Buchloh 2004d/e/f) –, o conceptualismo surge com um novo *élan* no início da década de 70 tomando novas estratégias de pesquisa. Primeiro, em 1970, ligado às práticas da instalação *site-specific* de Michael Ascher, enquanto deslocação da obra para lá do domínio estético inserindo-se em algo que pode ser denominado de “sociopolítico”. Segundo, em 1971, com a supressão e cancelamento censuratório da exibição de duas *práticas de crítica institucional*: Hans Haache procede a uma *des-neutralização* e *re-politização* da prática foto-conceptualista quando confronta, justapondo dois tipos de espaço arquitectónico, bairros degradados com a luxuosa “neutralidade” dos edifícios das instituições de arte, fazendo desse modo repensar a neutralidade do artístico e das práticas estéticas por oposição às da política e do jornalismo; enquanto Daniel Buren, ao ver a sua intervenção no Guggenheim Museum retirada a pedido de um grupo de artistas americanos da primeira geração minimalista (por um argumento absurdo), faz denunciar uma postura de resistência perante um novo conceptualismo europeu que se assume enquanto ultrapassagem do minimalismo (ainda ingénua e acriticamente confinado ao espaço expositivo) como crítica directa à “neutralidade” dos espaços institucionais. Terceiro, em 1972, a verve conceptualista ganha novos moldes com Marcel Broodthaers, que na linha da sua crítica institucional pela constituição de um museu “ficcional” / “alegórico” operada nos anos 60, vai antecipar a transformação do seu trabalho de acordo com os mesmos mecanismos da indústria cultural; desse modo, Broodthaers procede ao deslocamento do objecto para o aparato da sua exibição e disseminação, inscrevendo-se, segundo Benjamin Buchloh, na denominada “estética do suplemento”, estratégia por sua vez partilhada, segundo o autor, por artistas da mesma geração, como Buren e Asher. E quarto, ainda no mesmo ano de 1972, a exposição internacional *Documenta 5*, em Kassel, organizada por Harald Szeemann, marca a aceitação internacional da arte conceptual na Europa – entre várias propostas a assinalar, Benjamin Buchloh (Buchloh 2004e, 554) destaca os trabalhos dos artistas Arte & Language, Bern e Hilda Becher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Blinky Palermo, que subsequentemente irão ser vistos como modelos fundamentais da Arte Conceptual Europeia nas suas estratégias de *crítica institucional*. Num momento em que, segundo Buchloh, “o movimento politicamente radical estudantil de 1968 e a radicalidade cultural da arte Conceptual entram em diálogo”, a par de uma mudança de relacionamento da geração do pós-guerra com o legado da cultura europeia de vanguarda que resulta numa fusão entre as mesmas – nomeadamente com o abstraccionismo localizado no Construtivismo, Suprematismo e De Stijl – e o Minimalismo americano –, sem esquecer de mencionar ainda a contestação unânime feita por estes artistas perante as posições dominantes de Joseph Beys na Alemanha e dos Nouveaux Réalistes em Paris e Düsseldorf.

uma definição de arte conceptual bastante rígida, na verdade muitos artistas que habitualmente são apelidados de 'conceptuais' nunca couberam nessa definição. Aliás, o termo 'Concept Art' surgiu pela primeira vez a propósito de artistas Fluxus, em 1961, pela mão de Henry Flynt definia a Concept Art como 'uma arte cujo material são conceitos, tal como o material da música, por exemplo, é o som', e com ela pretendia designar as obras do tipo event de George Brecht e outros, que eram [...] frequentemente apresentadas apenas numa lacónica formulação escrita, ou, mais exactamente, impressa – o que é importante, pois significava desvalorizar todo e qualquer traço da mão do artista –, não dependendo da sua execução material para existirem (mas dependendo, sim, da sua exequibilidade). Porém, esta forma de arte tem pouco a ver com aquela que Kosuth defendeu em 1969 como arte conceptual, e que o grupo Art & Language pôs em prática, apesar de formalmente poderem ser confundidas (Santos 2003, 175).

De modo mais incisivo em relação ao caso vertente em estudo, subitamente deparamo-nos com uma leitura sobre esta matéria significativamente mais premente a propósito do trabalho de Julião Sarmento. Numa crítica feita à exposição *Julião Sarmento. Trabalhos dos Anos Setenta* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003), Ricardo Nicolau contesta que "na sofisticação da pesquisa sobre o tempo e o desejo, ficam dados para rever o conceptualismo" (*Pangloss*, Fev. 2003). Na mira do aguçado crivo do jovem crítico encontrava-se sobretudo a natureza específica do uso da fotografia, ao aferir que os trabalhos do decénio de 70 ali expostos, não se reduzindo a "experiências linguísticas", neles se imprimem, graças a sua "natureza indexativa"⁶⁹, "marcas do efectivo, do contingente, do físico". Esta questão é desenvolvida mais adiante, cuja transcrição aqui, apesar de excessiva, afigura-se-nos importante.

⁶⁹ "Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia se aparenta à categoria de «signos» onde encontramos também o fumo (índice de um fogo), a sombra projectada (índice de uma presença), a cicatriz (marca de uma ferida), a ruína (vestígio do que lá esteve), o sintoma (de uma doença), as marcas de passos, etc. Todos estes signos têm em comum o «serem realmente afectados pelo seu objecto» (Peirce, 2.248), têm com ele «uma relação de *conexão física*» (3.361). Nisso se diferenciam, radicalmente, dos *ícones* (que se definem somente por uma relação de *semelhança*) e dos *símbolos* (que, como as palavras da língua, definem o seu objecto por uma *convenção geral*)" (Dubois 1992, 44).

Julião Sarmento envereda assim pela indagação sobre a *indexabilidade elementar da fotografia* que consubstancia uma *análise sobre o sentido da sua prática*. Por outras palavras, participa naquilo que, segundo as palavras de Benjamin Buschloh, é o "debate interno sobre o estatuto da própria fotografia" (Buschloh 2004g, 592).

Quanto ao primeiro ponto, ele surge exemplarmente explicitado no próprio catálogo da exposição⁷⁰: levando ao paradoxismo uma 'estética do contacto' – coloca em marcha um mecanismo que supõe, como na fotografia, objecto e papel sensibilizado, mas que, como vimos, só funciona a partir de um toque efectivo – ele aponta directamente para uma leitura da obra de Julião Sarmento à luz do trabalho teórico e crítico que, relendo a arte conceptual, se debruçou sobre a problemática do índice. Alguns autores têm vindo a distinguir um conceptualismo que se afasta do modelo Kosuthiano, desmentindo a sua pretensão a discurso fundador e exclusivo. Isto com base na utilização (ou não), por parte dos artistas, de determinados dispositivos, assentes na fotografia, e que correspondem ao que Rosalind Krauss definiu, no famoso texto de 1976/7 'Notes on the Index'⁷¹ (e que aliás serve a Pedro Lapa como central instrumento

70

Ricardo Nicolau parte da capa do catálogo que acompanha a mostra: feita de papel sensibilizado regista aquando do seu manuseamento os "efémeros fantasmáticos das nossas mãos". Este fenómeno particular serve a Ricardo Nicolau para relevar um "processo que torna explícito o que acontece em qualquer fotografia: o registo de um objecto num papel preparado" (Ricardo Nicolau, *Pangloss*, Feb. 2003).

71

Seguindo a análise de Roland Barthes em "Rhetorique de l'image" (1964), Rosalind Krauss – com o texto "Notas sobre o índice, parte 2" (Krauss 1986) – entende a fotografia enquanto índice e portanto como espaço (vestígio) de uma presença. Realiza-se assim obviamente um processo de transferência, que assenta no recorte, redução e aplanamento. No entanto, não se realiza uma transformação no sentido de uma equivalência codificada. Há, ao invés de uma ausência de código, um afastamento da sistematização cultural e institucional. O índice fotográfico possui um carácter de verdade, de identidade com a ordem natural, com a qual apresenta uma ligação física. Trata-se portanto de uma "message sans code" de uma presença. Esta presença joga-se porém no paradoxo entre um "estar" espacial e um "esteve" temporal, uma "presença" contemplada com o passado.

Partindo dos contributos de Rosalind Krauss, especialmente do referido texto supracitado da autora, Philippe Dubois escreve que, "os trabalhos [...] de Rosalind Krauss, de uma maneira geral, inscrevem-se nitidamente nesta perspectiva. Krauss coloca o acento, muito particularmente, em Marcel Duchamp, por um lado – onde nos mostra que quase toda a sua obra, mesmo se Duchamp jamais se serviu da fotografia, pode ser considerada como uma reflexão em torno da problemática do vestígio, do sedimento, do contacto, da proximidade, da inscrição referencial, por intermédio de figuras pragmáticas como a moldagem, a sombra projectada, o *report*, o calco, a transferência directa, o auto-retrato, o jogo de palavras, o *ready-made*, etc. – e, por outro lado, na arte americana dos anos 70, desde a dança pós-moderna e o trabalho do corpo (Deborah Hay) até à instalação (trabalho sobre os 'antiedifícios' de Gordon Matta-Clark), passando por certas formas de pintura abstracta, cujo sentido reside na consideração da sua situação contextual (por exemplo, diversos trabalhos de artistas, concebidos para a exposição de Maio de 1976, em P.S.1, Nova Iorque, em particular Michel Stuart e Lucio Pozzi). [...] A fotografia, e Marcel Duchamp, são seguramente os pontos de partida e referência permanentes. Por conseguinte, e sem entrar no pormenor, poder-se-iam citar muitíssimas experiências. Antes de mais, por exemplo, todos os artistas plásticos – inúmeros – que utilizaram a fotografia no seu trabalho, precisamente pelo seu valor de vestígio, de *cliché*, de lembrança ou de marca física (citemos, indistintamente, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney, Christian Boltanski, Paul Armand Gette, Annette Messager, Jacques Monory, Jochen Gerz, Arnulf, Dieter Appelt, Gloria Fredman, Roy Adzak, etc.). Depois, todos que, sem operar com a fotografia propriamente dita, centram os seus trabalhos em problemáticas tipicamente indiciáticas: a técnica da fricção de Max Ernst, as modelagens ao vivo de Segal, as incisões no corpo de Yves Klein, ou em roupas de Recalcati, as impressões digitais de Manzoni, os calcos de Barbara Heinisch, todo o jogo com os vestígios de Denis Oppenheim, etc. E ainda, generalizando mais, é claro que os princípios fundamentais da *land art*, como certas práticas da arte conceptual (da *minimal art* à *l'art povera*), procedem directamente da lógica indiciática, por se tratar de

teórico), como modelo indiciático. Assente na distinção Perciana entre ícone e índice – que atribui ao último signo uma relação directa, física, com o seu referente –, este modelo integraria, ao contrário do restritivo modelo de Kosuth, elementos físicos, contingentes, biográficos, deixando de privilegiar exclusivamente a experiência linguística (Ricardo Nicolau, Pangloss, Fev. 2003).

Em suma, partindo das palavras supracitadas de Ricardo Nicolau, Julião Sarmiento revelar-se-ia subitamente como uma das figuras centrais para o (recente) debate sobre o repensamento do conceptualismo.

Continuando a seguir os termos do crítico,

o período eleito liga esta exposição a uma renovada atenção da historiografia ao conceptualismo que tem originado uma sua constante releitura, e reescrita. Se pensarmos que este resgate se não deve desligar da tentativa, por parte dos artistas, de recuperar o potencial vivo da arte conceptual (muitas vezes diagnosticada como absoluta falência comunicacional), vemos iluminar-se a oportunidade desta exposição: incidir sobre trabalhos que a própria produção actual de Julião Sarmiento parece reler, e rescrever (Ricardo Nicolau, Pangloss, Fev. 2003).

Na calha desta "reescrita" do conceptualismo requerida por Nicolau, cabe convocar Thierry de Duve, em função do teórico e historiador de arte detectar uma fragilidade essencial no programa do conceptualismo ortodoxo kosuthiano, quando afirma que,

a mais flagrante confusão de Kosuth reside entre o género do discurso lógico, que não precisa de um referente para atribuir um valor de verdade a uma proposição, e o género cognitivo, que requer a designação de um referente para a sua verificação (Duve 1997, 307).

‘obras’ (a palavra, evidentemente, perde a sua pertinência clássica, pois deixam de haver signos separados, autónomos, plenos, transportáveis, repetíveis, trocáveis, etc.), de marcas, portanto, sempre fisicamente inscritas em situações referenciais determinadas, singulares, que alcançam todo o seu sentido pela relação de contiguidade existencial com o que as rodeia. Enfim, terminando estas enumerações, lembramos que o *ready-made*, depois a *body-art*, a *performance* e tudo o que diz respeito à *instalação* devem ser consideradas como formas cada vez mais radicalizadas da lógica do índice. [...] Nestes casos, o ‘conteúdo’ da obra (enquanto referente externo expresso numa mensagem) é completamente esgotado: ‘a obra’ não nos diz outra coisa a não ser aquilo que a fez ser obra” (Dubois 1992, 107-108).

Com esta base, é-nos outorgado afiançar que, no caso particular de Julião Sarmiento, tal almejada "releitura" parece logo explanada na lógica interna das suas obsessões temáticas e eixos angulares de pesquisa que presidem, com especial destaque, um *predomínio da dimensão sensualista da pele* (imediatamente convocador do *erótico*) – foco de interesse correlacionado com a "estética do contacto" cunhada também por Nicolau para caracterizar uma das tónicas de investigação mais proeminentes de Sarmiento na época em estudo.

Posicionamentos mais recentes, como o de Stefan Gronet, asseveram que a Arte Conceptual é "um termo que descreve abordagens estéticas heterogéneas" (Gronet 2003, 86). No mesmo sentido nos adverte Ivo Braz (Braz 2007, 93)⁷² num recente estudo dedicado ao trabalho inicial de Helena Almeida, que contempla a mesma década de 70 portuguesa que aqui nos ocupa. O jovem investigador português, partindo dos enunciados do crítico de arte norte-americano Andy Grundberg, presenteia-nos um eficaz guião de orientação quando, caracterizando sucintamente a amplitude de todo um vasto campo conceptual, descreve uma multiplicidade de problemáticas abordadas que parecem definitivamente sair do âmbito estrito do conceptualismo de Kosuth, a saber: *investigação da percepção, formas seriais e questões estruturais, documentação de actividades performativas, relação entre a evidência fotográfica e conteúdos sociais e políticos, exploração de um espaço psicológico entre o observador e o observado* (cf. Grundberg 1987b, 133-168).

Esta abreviada caracterização parece igualmente corresponder ao pano de fundo em que Julião Sarmiento se enquadra. Pois, tomando de empréstimo os termos de Ivo Braz,

Mesmo uma breve análise à Arte Conceptual [...] demonstra que esta não se limita a comentários desmaterializados dirigidos tautologicamente à própria arte, possuindo, ao invés, uma complexidade que se traduz em alguns dos aspectos acima mencionados. Trata-se, de facto, dum vasto campo, percorrido por múltiplas indagações – envolvendo a percepção, o espaço-tempo, o exame de estruturas, a vertente semiótica da obra,

⁷² Afirma Ivo Braz que "devemos [...] ter em conta que o conceptualismo não se cinge à Arte Conceptual, em sentido estrito, mas abarca múltiplas manifestações que, partindo de questões levantadas por aquela, a ultrapassam" (Braz 2007, 93).

entre outras – e por diversos artistas, cujas atitudes variam entre uma certa ortodoxia e a pura heterodoxia (Braz 2007, 117).

Encontramos nesta pequena triangulação tecida pelos enunciados supracitados de Nicolau, De Duve e Grundberg, uma malha de repensamentos e re-equações que nos ajudam a compreender melhor as afinidades e diferenças entre Julião Sarmento e a Arte Conceptual mais purista, dita ortodoxa. É nessa esteira que devemos afirmar então que – tal como o caso estudado de Helena Almeida – também Julião Sarmento se afastaria *dum conceptualismo 'dogmático', onde a auto-fundamentação tautológica ocupa todo o espaço* (Braz 2007, 118), dado que o seu caminho pessoal percorrido nos anos 70 apresenta afinidades indesmentíveis com o *vasto campo conceptual*, sobretudo ao negar-se às restrições que toca – sem com ela se confundir – a arte que se anuncia como reflexão sobre a arte "em geral", a favor de uma "pura heterodoxia" que integra a *verificação* de dados empíricos.⁷³

À guisa de uma conclusão ainda provisória, os trabalhos que Julião Sarmento apresenta a partir de meados da década de 70, atestam uma profunda actualidade no quadro das práticas artísticas internacionais mais inovadoras. Porém, o modo como o artista português percorre esses caminhos comuns é extremamente idiossincrático. Mesmo quando aborda problemáticas que estão igualmente presentes em propostas situadas fora do domínio estrito da *intelectualização da sexualidade* e do *sentido transgressor e libertário do erótico* – cartografia, percepção, espacialidade, temporalização, documentação de actividades performativas, encenação, sugestão narrativa – ou quando partilha uma postura reflexiva sobre um entendimento mais genérico da arte – como acontece no caso das pesquisas mais directamente relacionadas com o conceptualismo (como exercícios/experiências de seriação, indexação, repetição, jogos de tautologia, exame de estruturas, análise semiótica da obra, expansão do domínio textual) – o centro da sua pesquisa continua a localizar-se sobretudo no *desejo*, repensando-o na sua potencialidade, impossibilidade ou consumação diferida.

⁷³ Com efeito, Sarmento distancia-se das determinações canónicas (e titânicas) de Kosuth, como aquela que advoga que "as proposições de arte têm um *carácter*, não factual, mas linguístico – isto é, elas não descrevem o comportamento de objectos físicos ou sequer mentais; elas expressam definições de arte, ou as consequências de definições de arte" (cf. Kosuth 1969 e 1973).

5. "estética do contacto"

D'aborde, le mote "vestige" nous dit la perde, la disparition. Il ne pose son référent que pour dire qu'il en est privé, que quelque chose été détruit et, donc, s'est éloigné définitivement. [...] Ensuite, le mot "vestige" nous dit un processus, et même une manière de progression. *Vestigium*, en latin, c'est la trace de pas dans le sable, à savoir ce qu'en sémiotique on nomme un processus de signe "indiciaire", un indice.

GEORGE DIDI-HUBERMAN, "La grammaire, le chahut, le silence. Pour une anthropologie du visage" in *À Visage Découvert*. - Paris, Fondation Cartier / Flamiron, 1992, pp. 17-18.

O *índice* é algo de um objecto ou algo contíguo a ele, parte de um todo ou é tomado pelo todo. Neste sentido, uma relíquia é um índice: o fémur do santo num relicário é o santo. [...] A *imagem-índice* fascina. Nos incita quase a tocá-la.

RÉGIS DEBRAY, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. - Barcelona: Paidós Comunicación, 1994 [1992], p. 183.

O que é que achas deste acto de tirar fotografias a alguém? Como é que te vês a ti próprio? Porque a arte é sempre voyeurismo de outra coisa qualquer, tentando utilizar o objecto/tema e apoderar-se dele. [...] Em última instância, tudo se excita ou acalma no olhar que percorre a pele da fotografia e que coincide com a epiderme do corpo.

GERMANO CELANT, 1997 (entrevista com Julião Sarmento).

O princípio de distância espacio-temporal vem portanto em contraponto do princípio indiciático da proximidade física. Onde o índice vinha marcar um efeito de certeza, de plenitude, de convergência, o princípio de distância vem marcar um efeito de perturbação, de desfasamento, de separação.

PHILIPPE DUBOIS, *O Acto Fotográfico*. - Lisboa: Vega, 1992 (1982).

Mediante o que denomina de "estética do contacto"⁷⁴ (Pangloss, Fev. 2003), Ricardo Nicolau promove uma luminosa correlação que, no quadro das preocupações

74

Para corroborar esta estrita correlação alicerçada por Ricardo Nicolau, importa resgatar as palavras do teórico francês Philippe Dubois, um dos principais pesquisadores da actualidade no campo da estética da imagem e da figura. "Enquanto apresentação por contacto, ela [fotografia] não significa primeiro um conceito; antes de qualquer outra coisa, ela designa um objecto ou um ser particular, no que ele tem de absolutamente individual. Este princípio da singularidade, ligado à génese física do índice, foi evidentemente sublinhado por Peirce, já que se trata de um dos traços que diferenciam radicalmente os signos indiciáticos de todos os outros (já vimos que ícones e símbolos são signos gerais e mentais. '(Os índices) reenviam para indivíduos, unidades singulares, colecções singulares de unidades, ou de contínuos singulares' (2.306)" (Dubois 1992, 66).

que movem Julião Sarmento na época que nos vem ocupando, enlaça finamente a Fotografia com a Pele, isto é, o processo fotográfico com a substância e a sensibilização da epiderme. Esta inusitada interpermutabilidade, que ata um ente mecânico a um ente natural/orgânico, põe em marcha uma das indagações mais prementes de todo o trabalho do artista.

Tal homologia é tecida mediante a insistência do jovem crítico no comentário à própria natureza indexativa da fotografia. Afiança assim Nicolau que,

em Touch (Four Phases of Animal Behaviour [for Attempts to Succeed]), Julião Sarmento dispõe lado a lado quatro polaroids e os seus negativos. Nelas documenta, tirando partido da simetria entre as duas imagens, a tentativa de tocar um seu duplo⁷⁵, registado no negativo. A sensibilização da pele, a ideia de continuidade entre cópia e o seu referente, evidenciam a própria natureza do processo fotográfico (Ricardo Nicolau, *Pangloss*, Fev. 2003).

Esta insistência sai reforçada no modo como o mesmo crítico remata a questão: "Os trabalhos actuais de Julião Sarmento, os vídeos e instalações sobretudo (recordemos a sua exposição em Serralves em 2000/2001), reinvestem de certa forma nesta ideia de contiguidade referencial, de inclusão inequívoca de marcas do real" (Ricardo Nicolau, *Pangloss*, Fev. 2003).

Essa correlação entre *natureza do processo fotográfico* e *sensibilização ou toque na/da pele*, não é de todo circunstancial, na medida em que surge claramente consubstanciada num ciclo de obras datadas de 1976, a saber: ***Touch (Front-Back)***, ***Touch (Thee Phases of Animal Sensibility) [Concerning Mouth]***, ***Touch (Four***

⁷⁵ Importará convocar para a análise desta obra as coordenadas de reflexão que, sobre a categoria conceptual que define o *fotográfico*, Rosalind Krauss estabelece sobre o duplo, a cópia e a duplicação, definidoras da prática e do pensamento sobre o *medium* da fotografia. "É a duplicação que provoca o jorrar da ideia que acrescentou a cópia ao original. O duplo é o simulacro do original, não passa de seu representante. Ele aparece em segundo plano e, como acompanhante, não pode existir senão como representação, como imagem. Porém tão logo é visto ao mesmo tempo em que o original, o duplo destrói a singularidade intrínseca deste último. A duplicação projecta o original no campo da diferença, do diferido, do cada-coisa-ao-seu-tempo, da germinação dos múltiplos no interior de um deles" (Krauss 1981b, 119).

De modo auxiliar, importará complementar o pensamento da mesma autora sobre a matéria que aqui nos ocupa, com a passagem de um texto anterior ("Tracing Nadar"). "A prova fotográfica, por ser ela mesma um espelho, é também o único lugar em que pode existir uma absoluta simultaneidade entre objecto e sujeito, ou seja, um lugar em que se pode produzir uma duplicação que implica em colisão do espaço. Portanto define-se aqui a imagem fotográfica como um tipo de espelho logicamente único" (Krauss 1978, 36).

Phases of Animal Sensibility) [Four Attempts to Succeed] e *Art is a Matter of Consciousness (Project)*.

Podemos assim vislumbrar uma série de efeitos e correlatos que tornam tangíveis esta permuta: o recurso ao *negativo* (presente em todas as assinaladas, exceptuando *Art is a Matter of Consciousness (Project)*); o *contacto da luz* na superfície do corpo que permite desencadear, quimicamente, o fenómeno fotográfico; o seu intrínseco (re)corte que fragmenta o real (*Touch (Front-Back)*); o *enquadramento* que traduz a atenção exclusiva (obsessiva, fetichista) em certas partes de corpo, desnudadas e intensamente sexuadas, como o ventre e o traseiro femininos (em *Touch (Front-Back)*); o contacto, enquanto *contiguidade física*, entre corpos/superfícies hipersensibilizadas, que se efectiva de modo hiperbólico numa *felação* (*Thee Phases of Animal Sensibility) [Concerning Mouth]*; a exercitação de um impulso auto-erótico, afecto ao efeito de *duplicidade espelhante* agregada à condição do *medium*, latente no desejo de "se tocar a si mesmo" (*Touch (Four Phases of Animal Behaviour [for Attempts to Succeed])*).

A proximidade às premissas do *fotográfico* agudiza-se quando, por fim, se verifica que *Art is a Matter of Consciousness (Project)* é uma experimentação documentada a respeito da alteração do tom da pele quando sujeita à contínua exposição solar, em comparação com o que ocorre, sob as mesmas condições, com um segmento de fotografia. Este gesto faz lembrar que o processo fotográfico é etimologicamente *a escrita da luz*. No fundo, trata-se de um estudo sobre a sensibilização epidérmica à luz solar, que cataloga as suas graduais alterações cromáticas, acabando por publicitar a consciência do artista de que se trata de um "fenómeno químico" calculado, manipulado pelo próprio, mediante uma "permutabilidade (*interchanging*) do processo cromático através da modificação da aparência física" (do texto explicativo do projecto, reproduzido no cat. do Museu do Chiado, 2002, p. 89).

Estas articulações, que derivam das asserções de Nicolau, parecem ir directamente ao encontro dos enunciados de Philippe Dubois, quando este, partindo do mito da origem da pintura⁷⁶, aborda a relação que a *imagem estabelece com o desejo e*

⁷⁶ Plínio consagra o livro 35 da sua monumental *Historia Natura* a uma "história" da pintura, uma história menos factual do que articulada à fábula e a uma certa forma de imaginário. O mito fala da invenção da modelagem em argila: "Ao utilizar também a terra, o ceramista Butades de Sycione foi o primeiro a descobrir a arte de modelar os retratos em argila; passava-se isto em Corinto, e ele deveu a sua invenção à sua filha que tinha enamorado por um rapaz; como este ia partir para o estrangeiro, ela

ao papel do índice nesta relação. Lembra-nos o teórico francês que a relação amorosa que a fábula contada por Plínio, o Velho, comporta *não vale tanto como semelhança do que como vestígio*. Sobre esta congruência o autor de *O Acto Fotográfico* escreve que,

As circunstâncias amorosas em que se desenrola esta história do nascimento da pintura, e que a motivam directamente, não são, evidentemente, inocentes. Particularmente, isso indica uma evidente congruência entre desejo e índice. O que a fábula nos diz, afinal, é que, ante o olhar do desejo a representação não vale tanto como semelhança do que como vestígio.

*Para a amante que procura conjurar a ausência iminente daquele que ama, o importante é encontrar um signo que emane directamente dele, que seja o testemunho da presença real do corpo real. A proximidade física que define o estatuto específico do índice corresponde perfeitamente às exigências da relação amorosa. A lição da fábula é esta: a mimésis está depois da contiguidade, o desejo passa primeiro pela metonímia e a pintura nasce como índice porque é fundada pelo desejo*⁷⁷ (Dubois 1982, 116-117).

Esta questão parece estar já de algum modo contida (pelo menos entrevista) nas análises de Pedro Lapa, quando este autor, incidindo sobre o que considera ser "um trabalho sobre a significância" (Lapa 2002, 12-13) – "aberto às particularidades e desvios" que o *terceiro sentido* barthiano pressupõe –, apresenta uma pequena listagem de obras – *Sem título*, *Areia*, *Sem Título (Bataille)*, *Quatre Mouvements de la Peur*, *Dejá Vu*, *Landscape* – onde é visível um jogo contínuo entre "o valor sensitivo de uma superfície (quase sempre uma pele) e o seu conhecimento através de um discurso desejanter" (Lapa 2002, 13).

Entre as obras invocadas por Lapa, duas são particularmente pertinentes neste contexto, pois ambas traduzem verbalmente essa ânsia, quase irreprimível, pelo *toque*. A primeira, *Dejá Vu*, 1979, é uma instalação onde o som se sobrepõe à visão. Numa

contornou com uma linha a sombra do seu rosto projectada na parede pela luz de uma lanterna; o seu pai aplicou a argila sobre o esboço, e fez um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas, depois de o ter secado" (Plínio, o Velho, *História Natural*, XXXV, 151; cit. p. José Gil 1999, 12).

⁷⁷

De modo complementar, esta congruência entre o desejo e o papel do índice, aparece ainda explanada numa outra passagem, tão eloquente como esclarecedora, de Philippe Dubois. "A mesma coisa ainda, o desejo espalhando a pulsão de morte, pode ser dito da fotografia amorosa, dessas imagens queridas que cada um detém na carteira que transporta no bolso do casaco, perto do coração. É sempre a lógica do índice que confere à imagem esta força sentida violentamente sem cessar. O desejo nasce mais por contiguidade do que por semelhança" (Dubois 1992, 76).

sala onde se encontra uma imagem que reproduz a preto e branco a *Vénus de Urbino* do pintor veneziano Ticiano, ouvimos uma gravação da voz do artista com interjeições dirigidas a uma mulher. Uma insistência da cadeia significativa alimenta uma espiral interpelativa em plena progressão centrada no contacto do corpo ("alcanço-te toco-te", "posso ser macio", "posso sentir o teu calor", "posso entrar em ti se quiser a pele", "o ventre é macio", "não me interdites toca-me", "prova-me").

Já *Landscape*, 1980, é um vídeo em que a câmara percorre lentamente o corpo de uma mulher vestida e sentada, detendo-se de maneira fetichista em pormenores desse corpo, ao mesmo tempo que uma voz feminina narra fragmentos das memórias da infância de Julião Sarmento sobre o seu despertar da sexualidade, e onde o efeito da *sensibilização da pele* e do *toque/contacto no corpo* detém igualmente um papel preponderante ("I remember darting my maid's legs with pin arrows [...] she screamed and shouted... but it was just sexual... I think / my cousin came to stay with us for a while... [...] I didn't really know what breasts were by then... but I remember they were soft and warm... [...] she never allowed me to have a look at them though... just holding very still... very warm...").

Podemos estender a abordagem inicialmente a florada por Ricardo Nicolau, aqui norteada pela "estética do toque", a outros trabalhos bastante significativos neste contexto.

A série *Areia 1, 2 e 3* (1975) aparece originalmente reunida na primeira individual de Sarmento (SNBA, Lisboa, 1976⁷⁸). A sua justaposição na mesma parede pôde evidenciar que todas as obras têm em comum, para além do título (enumerado), o facto de serem constituídas por um grande painel central quadrado ou rectangular: campo que reproduz diferentemente padrões de pele de cobra como se fosse um tecido sensual feito de motivos geometrizarantes que se replicam. Em *Areia 3*, as primeiras três fotografias apenas mostram apenas a marca indiciática da passagem (o rasto) de uma cobra pelas dunas de um deserto, evocando de modos diversos um contacto que, para a condição do *observador*, resulta sempre indeferido.

⁷⁸ Dispomos de uma reprodução fotográfica da vista geral da série *Areia*, no catálogo *Julião Sarmento. Trabalhos dos Anos 70*. - Lisboa: Museu do Chiado, 2002-2003, p. 63.

Nesta correlação entre *pele* e *contacto* também Delfim Sardo se aporta a um conjunto de obras produzidas em 1975 por apresentarem "a mesma utilização de um padrão" (Sardo 2007b, 13)⁷⁹ – *Catch, Areia 1, 2 e 3, Dicionário, Inquérito a 60 Artistas Plásticos* e *Sem Título*. Para o curador, este conjunto de obras remete para "uma erótica da pele", alvo de fascínio absoluto para Sarmiento porque, alega Sardo, "a pele é a fronteira do corpo, ou seja, é na pele que se joga o intervalo entre os corpos e o toque, provavelmente a sua principal recorrência temática" (Sardo 2007b, 13). No mesmo texto o curador dá-nos outro desenvolvimento sobre esta *recorrência temática*, na medida em que, também sob o signo da *pele*, Sarmiento faz-nos sentir, a vários níveis e de diferentes modos, o "peso da impossibilidade" (Sardo 2007b, 18), para recorrer à inspirada formulação que Sardo usa para nos remeter para essa "prega de espaço entre a pele e a pele do outro", que tomamos consciência quando "tentarmos olhar para dentro do abismo que Sarmiento abre entre os corpos" (Sardo 2007b, 18).

A partir destes inspirados aforismos é-nos outorgado tecer uma leitura bifurcada. *Por um lado*, é através da pele que nos unimos, que nos relacionamos, o que consubstancia um mediação, um verdadeiro catalisador de contacto. Daí a importância que se dá vulgarmente ao toque e ao carácter sensualista da superfície do corpo enquanto rede de intrincadas evocações que implicam "a dimensão do Eros, pela vida e pelo prazer" (Celant 1997, 105). *Por outro lado*, ela é "membrana" que reveste e *delimita* o corpo. Efectivamente, a pele é um intermediário entre parceiros: é através dela que os corpos se movem e coabitam sob um efeito de perturbação, de desfasamento, de separação, continuando sempre presos dentro dessa linha *mediana*, enquanto *espaço intermédio* entre seres.

Uma obra de 1974, *Two Aspects of Animal Beaver (Skin Sensibility)*, é composta por duas fotos. A de cima dá-nos a ver um extracto de pele de lobo (com a palavra Woof sobreposta). A de baixo circunscreve dois traseiros humanos desnudados, na qual se vê uma mão feminina tocando (talvez acariciando) as nádegas do homem. Para além dos diversos *análogos* sugeridos com a pele animal, este mote parece significativamente servir a Sarmiento para questionar a sua função de "fronteira" (J.-L.

⁷⁹ "Em termos gerais, todas estas obras incluem, primeiro padrões (pele de cobra sintética, no caso de *Areia*), depois imagens de peles de leopardo em vários suportes, nomeadamente como casaco usado por uma modelo cujo corpo nu é confrontado com peles de animais e peles sintéticas (*Sem título*, 1975)" (Sardo 2007b, 6).

Porfírio, *Expresso*, 4-3-2000), limiar ou revestimento que individua os corpos, e que por isso os demarca (os aparta).

Daí a vontade de *extravasamento*, que leva Sarmento ao limiar da iminência da perfuração, amplamente significada numa peça de 1977, *Alice*, montagem fotográfica sobre um vidro ou um espelho "que se pretende atravessar" (J.-L. Porfírio, *Expresso*, 4-03-2000).

A indagação desenvolvida por Sarmento em torno da ânsia pelo *toque* – enquanto apelo a uma *sensação corporal diferida* tornada reflexiva e auto-consciente –, atinge igualmente a sua filmografia inicial⁸⁰, na qual adquire desde logo um valor programático enquanto reflexão sobre os questionamentos warholianos no tocante ao “poder erótico do ecrã de cinema” (Iles 2003, 92). Analisando *Faces* (1976) – filme Super-8 que capta, através da “impassividade silenciosa do enquadramento fixado” (Iles 2003, 82), duas mulheres beijando-se lenta e suavemente, focando com grande detalhe o movimento perverso das suas línguas⁸¹ –, Chrissie Iles revela-se certa no desvendamento deste eixo de exploração no domínio do cinema experimental de Julião Sarmento, a partir dos prolongamentos e *desvios* que brotam das implicações despoletadas pelo filme *Kiss* (1963) de Andy Warhol.

As observações de [Paul] Arthur sobre o Beijo (Kiss) de Warhol podem ser aplicadas a Faces: ‘Um sentido de toque é transmitido pelo cinema apenas de maneira indirecta. [Em Kiss,] Warhol incita ao nosso reconhecimento activo de uma ausência sensorial enquanto ele explora friamente a sua representação. Privado da charada reconfortante de um envolvimento ficcional, o apelo a uma sensação corporal torna-se quase directamente pornográfica... e aqui reside o paradoxo da inscrição de Warhol do olhar fixo distanciado, da contemplação do não-envolvimento. Pode funcionar como um

⁸⁰ Num ano em que Sarmento foi particularmente activo na realização de filmes experimentais (1976), surge um grupo de trabalhos fotográficos conceptuais (com os quais iniciámos este ponto), que corporalizam uma pequena “tradução dos seus conceitos fílmicos para o trabalho bidimensional” (Iles 2003, 77). “Num trabalho sexualmente explícito, três fotografias mostram uma mulher a fazer sexo oral a um homem, em baixo da qual uma triangulação textual enuncia: TOUCH, MOUTH SENSIBILITY e ANIMAL BEHAVIOR – uma primeira indicação do interesse de Sarmento pelo toque físico para o qual a imagem projectada sempre funciona enquanto substituto simbólico” (Iles 2003, 77).

⁸¹ Eva Meyer-Hermann, descrevendo o filme *Faces*, detém-se particularmente sobre os efeitos visuais e simbólicos do bâton que se espalha lentamente sobre as faces das protagonistas, para lembrar que, “a realidade e o corpo deixam marcas, signos de esforço, as impressões do amor, o rubor induzido pelo medo, ameaça ou violência” (Meyer-Hermann 2004, 15).

interruptor da hiper-consciência da nossa própria corporalidade, como se compensasse o que nos foi negado’.

Esta consciência da própria corporalidade é vivamente sentida em Faces, onde de modo palpável tomamos consciência do interesse declarado de Sarmento pelo contacto físico. A sequência em extremo grande-plano de lábios e línguas de duas mulheres centra-se nos beijos de casais de Warhol consubstanciando uma mudança singular altamente detalhada e erótica, na qual o corpo é fragmentado numa objectificação corporal como num stag-film [filme para homens], tornando-se a sua superfície sensual altamente táctil (Iles 2003, 82; cit. do autor a Arthur 1989, 149-150).

6. arte narrativa e "fotografia encenada"

A fotografia? Penso realmente que o cinema tem bastante a ver com isso. Uma imagem é sempre uma imagem, mas, na sua essência, é uma imagem real de pessoas, de situações, de encenação. Sempre tive um enorme interesse pela encenação... e nos trabalhos que faço, nunca utilizo a fotografia tal como fazem a maioria dos artistas, para representar coisas ou para captar uma realidade previamente existente...

JULIÃO SARMENTO, 1997 (entrevista conduzida por Germano Celant).

A cinematografia é, antes de mais e essencialmente, montagem.

SERGEI EISENSTEIN, "Film Noir", 1949 (cit. p. Michael Tarantino, "Julião Sarmento: uma montagem de atracções", 1992).

[...] um dos resumos possíveis da novela é que o narrador está apaixonado por uma jovem, a Sr.^a Rochefide, que ele encontra no baile, que ele detém um segredo que ela não conhece mas que ela tem vontade de conhecer, e que ele próprio tem vontade de passar uma noite com a jovem. Estabelece-se um contrato tácito: uma bela história em troca de uma noite de amor. Troca por troca. [...] Toda a narrativa se pensa a si própria como uma espécie de mercadoria. Nas *Mil e Uma Noites*, troca-se uma narrativa por um dia de sobrevivência. Aqui, por uma noite de amor.

O mesmo acontece com Sade. Há, nos seus romances, uma alternância quase obsessiva entre as cenas de orgia e as considerações de tipo metafísico que, em geral, se saltam cuidadosamente. O leitor da *Filosofia da Alcova*, por exemplo, se lê a narrativa de uma ponta a outra, compra verdadeiramente uma cena de orgia pelo preço duma dissertação filosófica, ou reciprocamente.

ROLAND BARTHES, em entrevista (*L'Express*, 31-5-1970).

6.1. Um desejo de narração subsidiário da linguagem cinematográfica e dos procedimentos da *montagem*

Adoptando estratégias contemporâneas – em particular as que advêm da oferta constante de imagens quotidianas, de registos cinematográficos e de informações provenientes dos *mass-média* –, Julião Sarmento vai entroncar numa nova vaga de artistas que, remanescentes das propostas surgidas no final dos anos 60 que haviam radicalmente desestruturado o uso da fotografia⁸² no contexto artístico, se liberta da sua

⁸² Abordando o trabalho de índole conceptualista e experimental de Julião Sarmento, produzido durante a década de setenta, María Jesús Ávila refere-se ao uso que o artista então fazia da fotografia. “Como meio único, mas também como suporte híbrido mediado pela sua relação com a linguagem verbal

condição cristalizada e mais convencional⁸³, em direcção aquilo que Germano Celant genericamente considera ser a "invenção de alternativas dinâmicas de imagens" (Celant 1997, 49).

A *ultrapassagem das restrições da imagem única*⁸⁴ é sistematicamente levada a cabo por Sarmiento, ainda que com motivações ou estratégias díspares e complementares, em diversas obras realizadas entre 1974 e 1975 (cite-se a este título os três conjuntos *Sem título*, 1973, a série de polaroids *Sem título*, 1974, *Sem título (Stript)*, 1975, *Cabo Ruivo*, 1975, *Catch!* 1975 e *A true story*, 1975). Os "autênticos *story-boards*"⁸⁵ (Marí 2002, 41) ou as "micro-ficções suspensas" (Sardo 1999, 122), como *à posteriori* se cunhou, são movidos por um "desejo de narração" (Marí 2002,

– através fundamentalmente do foto-texto – a fotografia erige-se em condutora de processos de seriação, indexação, repetição e temporalização da imagem, a partir dos elementos que a definem como meio: registo de instantes, mudanças de luz, construtora de narrativas ou de sequências narrativas quase fílmicas, privadas de movimento" (Ávila 2003, 59).

⁸³ Para ajudar a compreender a sintonia que as primeiras sequências fotográficas de Sarmiento estabelecem com a arte mais actualizada e experimental do seu tempo, Hubertus Gassner nota que, "no final dos anos 60, muitos artistas na América e na Europa descobriram a fotografia como um *medium* artístico, no entanto o que estava no centro do interesse era menos a fotografia artística individual do que as sequências fotográficas. As sequências fotográficas pareciam ser mais adequadas do que a fotografia individual estática para capturar e documentar o fluxo do tempo, a mudança da aparência, o desdobramento da actividade, as fases da mudança no processo encenado. Na América, foram predominantemente artistas como John Baldessari, Douglas Huebler, Duane Michaels, Bruce Nauman e Lucas Samaras que desenvolveram os diferentes métodos e formas de sequência fotográfica, na Holanda Jan Dibbets e Ger Decker, em França Christian Boltanski e Didier Bay, e na Alemanha e Suíça Bernd e Hilla Becher, Bernhard Blume, Hans-Peter Feldmann, Jochen Gerz, Jürgen Klauke, Urs Lüth e Kluas Rinke. Os métodos das sequências fotográficas produzidas até meados dos anos 70 variaram, indo desde a justaposição metódica de material fotográfico existente, passando pela fragmentação analítica de um processo dado ou encenado, chegando até ao sentido da exploração da identidade do próprio artista no espelho das suas máscaras. Primeiramente, na busca da identidade pelos sentidos da fotografia encenada, o corpo – tanto o corpo do próprio artista como o de um modelo –, domina o centro da imagem. As sequências fotográficas documentam e engendram a encenação de diferentes posições do corpo no quarto, de movimentos corporais e de actividades estáticas, de posturas e de gestos, de mutações physiognómicas e interacções entre partes de um ou de mais corpos, de fragmentos de corpo em segmentos alienados e de microestruturas do corpo.

[...] Os trabalhos fotográficos e fílmicos de Sarmiento da segunda metade dos anos 70 pertencem plenamente a esta disseminação da sequência fotográfica centrada no corpo. Em numerosas exposições e publicações elas constituem uma contribuição separada para este contexto internacional da *photo-art*" (Gassner 1997, 47).

⁸⁴ A propósito da instalação *D. Juan* (1976), no catálogo da individual com o mesmo título (Galeria Módulo, Porto, 1977), Sarmiento adverte que, "no desenvolvimento deste trabalho, a fotografia apresenta-se como parte integrante de um processo narrativo e não deve ser olhada individualmente, como obra única ou objecto de arte contemplativa" (Sarmiento 1977, s/n.º p.).

⁸⁵ "A partir de princípios dos anos setenta, a obra fotográfica de Sarmiento desenvolve-se sob a forma de combinação de imagens e associações iconográficas que constituem momentos extraídos da realidade. Em conjunto com a "veracidade" que proporciona o meio fotográfico, Sarmiento investiga fundamentalmente duas grandes regiões do relato: o documento (de uma acção realizada) e o desejo de narração, marcada pela representação do transcurso do tempo futuro. Assim, podemos ver algumas obras em exposição como autênticos *story-boards*, como é o caso de *Sem Título*, 1973" (Marí 2002, 41).

41), declaradamente subsidiário da linguagem cinematográfica⁸⁶ e dos procedimentos de *montagem*⁸⁷ a si inerentes.

Com efeito, e sem grande margem de erro, podemos alegar que, com este tipo de procedimentos, Sarmiento integra-se plenamente numa geração largamente tributária de John Baldessari⁸⁸, artista norte-americano que, recorrendo às palavras do curador da exposição *The Last Picture Show*, Douglas Fogle, até

finais dos anos 60 começara a pressagiar o advento daqueles que ficaram sobejamente conhecidos por artistas de cinema (Pictures artists). Em trabalhos como A Movie: Directional Piece Where People Are Looking (1972-1973), Baldessari tomou de empréstimo imagens da história do cinema, re-arranjando-as e re-apresentando-as com o objectivo de romper e desafiar as nossas habituais noções de sintaxe da narrativa cinematográfica (Fogle 2003, 17).

Sem título, 1973, desenvolve uma sequência de imagens através de três conjuntos fotográficos. Num quarto privado (cenário doméstico que o pormenor dos chinelos debaixo da cama induzem), vemos somente as pernas de um homem e de uma mulher e a esquina do divã. Na primeira imagem os dedos da mão masculina tocam na perna da mulher. Segue-se um avanço subtil do pé do homem (como um membro fálico predador e atrevido) para se colocar entre as pernas dela. No segundo grupo de imagens o enquadramento sobe. Agora é a vez do nosso olhar passar do plano dos pés para o plano do tronco. A sequência está ordenada eficazmente: corpo distante, aproximação

⁸⁶ "[...] artistas como Julião Sarmiento participam activamente na construção e desenvolvimento de uma nova perspectiva estética baseada fundamentalmente na linguagem cinematográfica e num dos seus componentes essenciais, a narração" (Marí 2002, 40).

⁸⁷ Ocupando-se das inúmeras "referências cinematográficas na obra de Sarmiento", o curador norte-americano Michael Tarantino, para além do uso dos títulos "('Vampyr', 'Noites Brancas', 'Sem Fôlego', 'Peeping Tom', 'Deux ou Trois Choses que Sais d'Elle') e da "utilização de imagens retiradas de filmes", assinala ainda "o uso constante da montagem como meio de afectar a nossa leitura das imagens que, já por si, são frequentemente carregadas de significado" (Tarantino 1993, 24).

⁸⁸ Uma relação com John Baldessari é aqui significativamente convocada, artista pioneiro na relação entre arte e cinema e que transportou modelos de composição específica do discurso filmico para o domínio espacial dos painéis fotográficos.

Sobre a eventual influência do trabalho de Baldessari no quadro da obra de Sarmiento, num artigo dedicado à exposição *This not That* de John Baldessari (CAM/FCG, Lisboa, 1996), intitulado "Imagine this artist..." (*O Independente*, 12-7-1996), António Cerveira Pinto escreverá que, "John Baldessari, cuja obra influenciou de modo talvez excessivo a fase conceptual de um autoproclamado 'ladão de imagens' chamado Julião Sarmiento, simboliza o chamado conceptualismo da West Coast – oposto ao conceptualismo frio, puritano e linguístico da Costa Leste, desenvolvido por Joseph Kosuth, Sol LeWitt e Dan Graham, entre outros".

do tronco, avanço do braço, a introdução da mão dentro do vestido. No último agrupamento de imagens a sequência continua: mão no seio (momento que retoma o anterior), avanço abrupto de todo o corpo, parecendo inevitável o derrube da mulher para cima da cama. Por fim, perante o súbito desvanecimento da mulher, ao homem é apenas reservado o cenário desolador de uma solidão desconcertante.

Exposta pela primeira vez na primeira individual de Sarmiento (Galeria de Arte Moderna, SNBA, Lisboa, 1976), e no mesmo ano nas colectivas *Exposição de Arte Moderna. Salão de Verão*, Lisboa, e *Portugisiskt*, em Lind (Galeria LDK Laryrint, Polónia), *A True Story*, 1975, é composta por quinze fotografias a preto e branco que justapostas perfazem uma longa fila iniciada com um foto-texto ("A TRUE STORY"). Para o curador espanhol Bartomeu Marí trata-se de uma obra "fundamentalmente mediática, que utiliza o ecrã televisivo como base" (Marí 2002, 42). A sequência apresenta um conjunto de momentos aparentemente avulsos e desconexos do quotidiano de um leão em cativeiro. Nenhum enredo se destrinça⁸⁹, apenas cenários-tipo, fragmentos, que significativamente parecem pontuar algumas das situações que tristemente definem o quotidiano do animal: observado pelos visitantes do zoo, diante da árvore, bebendo, dormindo...

Se por um lado, o título *A True Story* (*Uma Estória Verdadeira*) parece remeter para o típico artifício da adaptação cinematográfica (esfera ficcional); por outro, assume a sua ambiguidade ao cruzar-se com um subtil sotaque de realismo, registo potencialmente detentor de um valor denunciatório perante uma dada realidade verificada (esfera documental).

Esta ideia de que com muitos fragmentos da realidade (fotos parciais) se constrói uma ficção que conta uma verdade, tem algo que ver com o documento cinematográfico e com as suas típicas operações de montagem. No campo estrito da fotografia, algumas das sequências fotográficas produzidas por Sarmiento no decénio de 70 revelam um indelutível rigor formal que tanto acentua a mais cortante inexpressividade, como, paradoxalmente, pode transformar a sua hipotética nitidez e transparência num

⁸⁹ Sarmiento parece fazer referência às consequências da montagem cinematográfica; aqui menos à capacidade de esta inverter o tempo e saltar para o passado, e mais à (ambiguidade apensa a uma) possibilidade de se jogar sem linearidade. Por outro lado, o aparente carácter oblíquo ou aleatório de narrativa não conduz, como seria expectável, todas as partes da sequência fotográfica a um fim. A independência técnica e do meio (fotográfico) que leva a narração remete-nos tanto para a sua aliança com o cinema como para a sua disputa entre a fragmentação tipográfica em suporte de papel e a visual que é própria do cinema.

dispositivo friamente calculado de dissipação das respectivas possibilidades de interpretação. No caso vertente, o seu aparente documentalismo é, afinal, uma construção do real consciente dos mecanismos de distanciamento que qualquer *medium* impõe à sua representação e que, enquanto tal, se torna crítico dos próprios códigos criativos. Este ímpeto que visa curto-circuitar aquilo que numa primeira análise pode ser entendido como uma demonstração de uma acuidade formal auto-suficiente, numa apetência denunciatória de forte cinismo.

Realizada em 1978, mas exposta pela primeira vez na mostra homónima de 1995 (Edifício das Caldeira, Coimbra)⁹⁰, *Quatre Mouvements de la Peur* corporaliza uma sequência de nove fotografias a preto e branco que, encenando uma atemorizadora perseguição a uma mulher em *robe-de-chambre*, desemboca na sua suposta morte entre arbustos. Para Pedro Lapa este trabalho dá continuidade à ideia de sequência que algumas das fotografias de 1973/74 já desenvolvem. O curador português dá-nos assim conta de um conjunto de séries de fotográficas que "apresentam imagens de percursos como se de fragmentos de uma narrativa cinematográfica se tratasse"⁹¹ (Lapa 2002, 27). Daí Lapa relevar a "condição de fotogramas enquanto momentos de citação de uma acção mais global".⁹² Trata-se – ainda seguindo as palavras do curador – de um trabalho sobre a "sequência produzida por uma operação de montagem", consubstanciando assim um leque diversificado de experiências que "expandem as possibilidades narrativas e desconstroem a linearidade da simples sequência de imagem".

⁹⁰ Na ficha da obra que consta no catálogo da exposição *Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003), María Jesús de Ávila dá-nos conta que esta obra foi "destruída no incêndio do artista, em 1981. A partir dos negativos foi produzida pelos Encontros de Fotografia de Coimbra uma nova edição em 1995 no âmbito da exposição organizada na comemoração dos 15 anos dos *Encontros de Fotografia de Coimbra*, em 1995. Neste contexto, foi editado um livro de autor, *Quatre Mouvements de la Peur*, cujo projecto e maquete datam de 1978, editado pela SEC / Reitoria da Universidade de Coimbra / Câmara Municipal de Coimbra, 1995" (Ávila 2002, 108).

⁹¹ A pretexto da mostra que, em 1995 (Edifício das Caldeiras, Coimbra, 1995), exibiu as nove fotografias subordinadas ao título *Quatre Mouvements de la Peur*, Isabel Carlos aflora esta tónica que religa um sentido peculiar de *narratividade* à de *montagem cinematográfica*. "A montagem reforça esta leitura, ao isolar na parede do fundo a única fotografia em que o corpo se encontra ausente (somente um corpo com vegetação em redor), mas também acentua a evidente narratividade, diríamos quase cinematográfica, de toda a série. / Há uma história que não se conta, mas à qual temos acesso parcial; e, perante as imagens, cabe ao espectador – num trabalho de 'detective voyeur' – investir ou reconstituir ligações que entre elas possam existir (Isabel Carlos, *Expresso*, 10-6-1995).

⁹² Numa entrevista conduzida por Alexandre Melo, assevera Julião Sarmento que, "nunca há uma imagem objectiva, é uma imagem que existe com todas as outras que a envolvem, que existe num contexto mais vasto" (Sarmento in Melo 1992, 40).

Com base na mesma obra, Paulo Herkenhoff revela-se um dos mais profícuos autores a dissertar sobre a relação tensional que Sarmiento ensaia entre a instalação fotográfica e a memória do cinema (ou, mormente, os procedimentos cinematográficos), ao situá-lo, no tocante a este tipo de pesquisa, a par de outros artistas contemporâneos.

O seu 'cinema congelado' de Quatre Mouvement de la Peur (1978) é uma sequência construída por um processo de montagem de fotogramas. Redirecciona e questiona a função retórica da imagem, criando narrativas mudas com stills fotográficos – que apontam para a velha insuficiência da imagem que recorre à espera de uma nova articulação temporal e hermenêutica.

Sarmiento pertence a um grupo de fotógrafos e de quase pintores (quasi-painters) (Jack Smith, Hélio Oiticica, Alair Gomes e outros) que fazem uso dos mecanismos do cinema – da découpage à edição – para a produção de um 'quase cinema' ('quasi-cinema'). Para Gomes, a teoria da edição de Eisenstein – não estranha aos procedimentos de Sarmiento – é a mais importante investigação sobre os problemas das sequências de imagens. O objectivo das composições seriais de Alain Gomes foi o de recolocar a mudança ou de transferir com o movimento – o tema do cinema – a partir de um ponto entre 'o tempo e a ausência de tempo'; como se estivesse entre a quietude e o movimento, entre o ser e o tornar-se'. Em Quatre Mouvement de la Peur (1978) ser e tornar-se enfrenta a crise do visível (Herkenhoff 2004, 105).

No livro de autor concebido por Sarmiento com o mesmo título (SEC / Reitoria da Universidade de Coimbra / Câmara Municipal de Coimbra, 1995) – projecto e maquete datados de 1978, mas só editado em 1995, no âmbito da exposição organizada na comemoração dos 15 anos dos *Encontros de Fotografia de Coimbra*, – o sentido de movimento em cinemática é desenvolvido mediante uma auto-referencialidade da obra. A sua importância surge aqui como acrescida, até porque a declaração da dilatação temporal que a sequência fotográfica cobre, representa uma tentativa de produzir uma espécie de *cinemática em sobreposição*, montada a partir de temporalidades diferidas que se cruzam no mesmo sistema de representação.

Num texto significativamente intitulado "Julião Sarmiento: uma montagem de atracções", o curador norte-americano Michael Tarantino, citando uma passagem do romance de Martin Amis, *Money* (1984), nota que naquela obra literária "a narrativa

exibe-se como forma de narcisismo cruel, um pormenor clínico de factos que o autor considera dignos de repetição" (Tarantino 1992, 26-29). Digamos que, no livro baseado nas imagens que constituem *Quatre Mouvements de la Peur*, Sarmiento mostra também que, para lá da ambiguidade da narrativa, existem possibilidades infinitesimais de descrição (ou de montagem). Pois há nos elementos que se repetem um tom obsessivo no qual se experimenta diferentes combinações.⁹³ A esta estrutura narrativa sincopada e fracturante, somam-se-lhe ressonâncias aparentemente dispares e *desconexas*, típicas das que são atribuídas à linguagem cinematográfica⁹⁴ – isto é, partículas arbitrariamente desligados de uma totalidade atomizada.

Na verificação de um amontoado de fragmentos deslinda-se talvez um gesto mais consistente e programático do que à partida se poderia pensar. Esta pulverização mosaicular de fragmentos espacio-temporalmente díspares, mas que em justaposições várias se interconectam à procura de novas articulações que cabe ao visitante ensaiar/descortinar, parece atestar um modo peculiar de entender a estruturação da imagem, o que com algum assombro parece convocar o postulado enunciado por Sarmiento numa entrevista por si concedida em 1992 ao crítico português Alexandre Melo: "nunca há uma imagem objectiva, é uma imagem que existe com todas as outras que a envolvem, que existe num contexto mais vasto" (Sarmiento in Melo 1992, 40).

⁹³ Poderemos aqui antecipar a compreensão de Delfim Sardo acerca de alguns trabalhos videográficos da autoria de Sarmiento realizados na década de 2000 no que concerne a uma "estrutura fendida" que corporaliza um "processo de contaminações", o que por sua vez, seguindo o pensamento do curador e ensaísta português, traduz "um processo interno do método criativo de Julião Sarmiento" (Sardo 2007b, 20).

⁹⁴ Na admirável introdução feita à *A Terra Sem Vida* de T. S. Eliot – título significativamente integrado num conjunto de serigrafias (*Books*, 2003) que "compõe [...] um guião para as referências que o seu percurso, sempre profundamente literário, foi usando, construindo e definindo" (Sardo 2007b, [18]) –, a tradutora Maria Amélia Neto (Neto 1984, 9) parte das notas do escritor apenas ao supracitado poema para chamar a atenção para o seu "aspecto visual", o que a leva implicitamente a considerar um "processo de narração utilizado" detentor de "analogias com a técnica cinematográfica". "Na verdade, a sequência narrativa em *The Waste Land*, conseguida pela justaposição de imagens aparentemente desconexas, tem muito de uma máquina de filmar." Apropriando as citações de Maria Amélia Neto ao que Eliot escreveu sobre *Anabase*: "[...] qualquer obscuridade do poema, à primeira leitura, deve-se à supressão de 'elos na cadeia', de matéria explanatória e de ligação, e não a incoerência ou ao amor do criptograma. [...] Esta selecção de uma sequência de imagens e ideias nada tem de caótico. Existe uma lógica de imaginação, assim como uma lógica de conceitos" (Neto 1984, 9).

Em jeito de articulação auxiliar, tal como Peter Osborne nota, "a filosofia de Bergson [...] [é] recentemente resgatada – e catapultada para o topo da moda filosófica – por Gilles Deleuze, devido em grande parte à sua afinidade com o cinema. O próprio Bergson fez essa associação logo em 1907, quando se referiu ao 'Mecanismo Cinematográfico do Pensamento' no título do quarto capítulo de *A Evolução Criadora*" (Osborne 2007 [2004], 153).

Poderíamos falar aqui de reverberação mnemónica a uma escala microscópica que estabelece um contraponto com a multiplicidade, garantindo uma função: a de dividir cada página do livro em duas estruturas ou de fazer convergir dois movimentos, para assim se oferecer como elemento (nunca) isolado. Trata-se de uma narrativa peculiar que não se satisfaz na linearidade ou nas relações causais, mas que se aprofunda antes em contaminações tensionais que continuamente regressam. Esta coabitação de miniaturas parcelares, de micro-excertos, pulveriza e faz explodir a linearidade espácio-temporal. Porque esta aparece de repente como um excesso, um acréscimo enigmático ao nosso entendimento sutural. Como se a aparência/sequência serial apagasse os intervalos mínimos entre duas percepções, formando (ou desvelando) uma descoincidência que é estranheza máxima na máxima semelhança. Como se o movimento se tornasse o operador metalinguístico que se processa em pontos "aleatórios" de multiplicidades seriadas, *sugerindo* tempos e motivos (estruturalmente) musicais que são levados uns aos outros por uma espécie de osmose de ritmos que precipitam a semelhança das formas.

Em suma, são imagens em desfasagem permanente: o contínuo no descontínuo, o invisível no visível. No fundo, não se trata de uma narrativa unitária e linear, mas uma forma quebrada feita de fragmentos, de repetições, de metonímias sem fim, constituída por partículas que salpicam todo o fio estrutural, como um cineasta que decompõe um movimento. Elas não estão lá simplesmente em movimento, ou em articulação cadenciada, conforme nos habituou o cinema. Elas invadem o espaço visual em fluxus, isto é, em movimentos torrenciais e à solta, que se desdobram e se (auto-)curto-circuitam, compondo uma envolverência mais ou menos caótica.

6.2. O repúdio da casualidade linear e da "ideia de desenlace" narrativo

Na edição *Stormmagazine* que dá destaque à exposição *Julião Sarmento. Trabalhos dos anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003) a directora da respectiva revista cultural, Helena Vasconcelos (que nos anos 70 fora mulher do artista e sua modelo predilecta em vários trabalhos fotográficos e filmicos produzidos nessa década), escreve que a par da "pulsão erótica", do "voyeurismo" e do "desejo exacerbado" urge

relevar a "extrema intelectualização de todos estes temas". Mas "aqui, há algo mais" – continua a autora:

existe uma espécie de delírio que liga a vida à literatura ou se confunde com ela. O conflito perene entre razão e emoção de Heinrich von Kleist, a exaltação irónica de Lord Byron, a demência genial de Virginia Woolf, a iluminada decadência de Bataille foram alguns dos trechos que serviram de apoio para a codificação desta linguagem (Helena Vasconcelos, *Stormmagazine*, Dez. 2002/Jan. 2003).

Helena Vasconcelos torna assim evidente que o trabalho de Sarmiento nestes anos faz uma alusão directa à Literatura. Não obstante, tal alusão, quando surge combinada com imagens fotográficas, sofre uma forte (para não dizer insólita) desestruturação.

Tal como Ricardo Nicolau nota com fina argúcia, Sarmiento "subverte [...] qualquer ideia de narrativa da indissociabilidade entre uma acção e um final" – ao mencionar a fonte literária de Lord Byron que aparece na instalação *D. Juan* (1976) –, e "ao espectador é furtada qualquer cadeia de casualidade linear entre os registos fotográficos apresentados", ficando assim em suspenso, mais uma vez, "qualquer ideia de desenlace" (Ricardo Nicolau, *Pangloss*, Fev. 2003) – quando foca o recurso a uma narrativa literária de Heinrich von Kleist, patente na instalação em foto-texto *Der Prinz von Homburg* (1978).

Sobre os mesmos trabalhos apresentados na referida mostra (que tanto Helena Vasconcelos como Ricardo Nicolau comentam), também João Pinharanda traça, com assinalável acribia literária, o modo como Sarmiento explora a expansão das possibilidades narrativas que brotam do seu uso particular da imagem e do texto.

Sarmiento encarrega-se, obra a obra, de deslocar os estatutos dos discursos, de negar as chaves de ligação, de semear pistas multiplicadoras de sentidos – embora eles sejam sempre obsessivamente concentrados num mesmo tema ou clima, passível de posterior decodificação poética. Estamos no domínio de um discurso que (de Joyce a Burroughs ou do Nouveau Roman a Llansol) rompe os códigos da narrativa linear. De qualquer modo, o rasto de estratégia narrativa destas obras poder-nos-ia conduzir da imagem (no caso, fotográfica) e da palavra até à ficção e ao cinema. Mas Sarmiento trata

sempre de se manter nas fronteiras do sistema específico (embora alargado) das artes (João Pinharanda, *Público*, 7-11-2002).

A pretexto da mostra aqui já assinalada que, em 1995 (Edifício das Caldeiras, Coimbra, 1995), exibiu as nove fotografias subordinadas ao título *Quatre Mouvements de la Peur*, Isabel Carlos toca nesta mesma tónica que parece definir um sentido muito peculiar de *narratividade*, que poderemos designar como parcial, encriptada ou elíptica.

Há uma história que não se conta, mas à qual temos acesso parcial; e, perante as imagens, cabe ao espectador – num trabalho de 'detective voyeur' – investir ou reconstituir ligações que entre elas possam existir (Isabel Carlos, *Expresso*, 10-06-1995).

6.3. A "fotografia encenada": a ficção enquanto alusão à literatura (do Romantismo) e aos domínios da fantasia

Num texto integrado no catálogo que acompanha a representação de Sarmiento na *XIe Biennale de Paris* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980), António Cerveira Pinto assinala o facto do artista operar desde 1974 com dois sistemas visuais diferentes: a "instalação" e o "'photo work' ou 'photo-text'". Ao mesmo tempo, o autor classifica a obra do artista como "estrutura narrativa", na qual sublinha uma "estrutura conceptual no que é manifesto", tendente para "uma demonstração de ordem intelectual", enformada por uma "problemática" que é "a do romantismo" (Pinto 1980, 205).

Contributo complementar que nos permite compreender algumas das preocupações que estão no cerne da incursão de Julião Sarmiento pelo suporte fotográfico desde 1967 (mais precisamente desde 1974, quando abandona definitivamente a pintura), é o ensaio do coleccionador e historiador da fotografia alemão Rolf H. Krauss, que consta no catálogo da colectiva *Kunst mit Photographie: die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss* (Nationalgalerie, Berlim, 1983/1984). Aqui o trabalho do artista português é estruturado mediante três campos de interesse nucleares.

Para fazer uso de alguns depoimentos do artista citados por Krauss, o seu recurso à fotografia torna-se inteligível na medida em que: (1) lhe serve como "materialização visível de uma realidade oculta"; (2) funciona como "palco ideal no qual se pode exprimir a fantasia até aos seus limites mais extremos"⁹⁵; e (3) é pretexto para explorar "uma estrutura narrativa [...] previamente escolhida" (Sarmiento in Krauss 1982, 182-183).

Se estendermos estes enunciados a outras obras coetâneas para lá das já aqui mencionadas⁹⁶, como *L'Éscalade du Désir* (1977), *Cave* (1978), *1947* ou *Le Chambre* (1979), Sarmiento parece inserir-se plenamente na tipificação que o artista, ensaísta e professor de fotografia alemão Floris M. Neusüss, tece no catálogo da axial exposição *A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia*, (Centro de Arte Contemporânea, MNSR, Porto, 1979; Edifício Chiado, Coimbra; FCG, Lisboa; Fundació Joan Miró, Barcelona, 1979), onde o mesmo Sarmiento participa com uma instalação intitulada *The Waves*, 1978.

O erro histórico na fotografia consiste (ou consistia) em compreender com uma exigência exclusiva os meios e o programa de documentação, como nunca aconteceu, por exemplo, no aparentado medium filme por compreensíveis razões a fim de manter aberta a encenação da realidade. Esta exigência exclusiva, que recusa à fotografia artística o reconhecimento da sua evidência, ainda hoje em parte se verifica, embora já há muito se distingam na fotografia os sectores 'taking pictures' e 'making pictures'

⁹⁵ Em 1982, a respeito do seu uso específico que dá ao ecrã fotográfico, Sarmiento confessa que, embora nem sempre fosse evidente, o seu trabalho teve sempre, de um modo ou de outro, "um forte pano de fundo narrativo" destinado à "visualização de uma estrutura previamente escolhida" (Julião Sarmiento cit. p. Krauss 1982, 182-183). Numa entrevista posterior, conduzida por Germano Celant em 1997, o crítico italiano discorre em jeito de pergunta sobre esta particularidade do trabalho de Sarmiento: "Seria interessante conhecer o procedimento que conduzia à formação de imagens fotográficas. Relativamente à tradição de captação ao vivo, parece-me que as tuas primeiras obras se baseavam numa encenação e numa técnica narrativa. Fora da fotografia de crónica ou de filmagem, é claro que as imagens são pensadas antes das fotografias, pelo menos no que diz respeito às primeiras obras. [...] Como é que trabalhavas o tema?". Ao que Sarmiento responde: "Para mim a imagem era já o resultado final, não andava à volta dele. A imagem como resultado do conceito inicial era essencial para mim" (Julião Sarmiento in Celant 1997, 83).

⁹⁶ Sobre a já afluída instalação fotográfica *Quatre Mouvemens de la Peur*, João Pinharanda caracteriza-a enquanto trabalho de "fotografias encenadas de grande formato" (João Pinharanda *Público*/"Artes", 12-11-1999).

Também sobre a mesma obra, *Quatre Mouvemens de la Peur*, Nancy Spector advoga que, "enquanto projecções da imaginação pornográfica, [...] Apesar de especificamente criado para as lentes 'documentais' da câmara, as fotografias de Sarmiento denotam um certo sentido de realidade: elas simulam a sensação de 'ter estado lá', de ter capturado o acto criminoso em processo". No fundo, trata-se do efeito apenso à "ilusória certitude da fotografia" (Spector 1997, 173-174).

(significa: tirar imagens da realidade, portanto documentar, e: encenar imagens para a fotografia (Neusüss 1979, 8).⁹⁷

Douglas Fogle menciona uma viragem de paradigma a partir de dois "saltos muito diferentes": aquele que Henri Cartier-Bresson captou em *Por detrás da Gare Saint-Lazare* (1932) e o *Salto para o Vazio* (1960) que o próprio Yves Klein protagoniza.

Por um lado, temos [...] o 'decisivo momento' fotográfico. Por outro lado, temos um híbrido, um 'evento' fotográfico colaborativo, encenado pelo artista esperando criar um tipo de momento completamente diferente [...]. É o hiato entre dois mundos fotográficos – a transmissão da estética modernista de uma imediatez através da captura da essência fotográfica e a construção conceptual de um evento encenado que eleva a fotografia de um meio para um fim. [...] [É] a 'documentação' problemática desse evento de 1960 que pode ser visto como um ponto de partida frutuoso para a discussão da proliferação dos usos da fotográfica fora das configurações da arte fotográfica de então, numa década que viu a lenta erosão das fronteiras entre media artísticos (Fogle 2003, 10).

É em sintonia com este novo paradigma caracterizado por Fogle, que Sarmento surge integrado – a par de outros artistas como o francês Jochen Gerz, os alemães Barbara e Michael Leisgen e Nils Udo, o suíço Chérif Defraoui e o português Fernando Calhau – na secção "Ficção" que constitui um dos quatro/cinco motes que tematicamente estruturam a supracitada mostra, *A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia*. Ainda no mesmo catálogo, indagando sobre os principais vectores que enformam a "fotografia artística actual" (Neusüss 1979, 6), Floris M. Neusüss advoga que, "a confrontação de conteúdo e representação, nas artes plásticas, com os meios fotográficos realiza-se hoje na zona de tensão entre documentação e ficção" (Neusüss 1979, 7).

⁹⁷ De modo auxiliar, poderemos aplicar aqui alguns correlatos coetâneos – como os conceitos de 'fotografia encenada' ('*staged-photography*') e o de '*manufactured image*' – que descendem (substituindo) do termo 'modo dirigido' ('*directorial mode*') que A. D. Coleman, em 1976, aplicou sobre a pioneira imagística de Duane Michals e de Les Krims para descrever "uma atitude que favorece a ficção sobre o registo e a invenção e a fantasia sobre o respeito pelas possibilidades inerentes ao *medium*" (cf. Chevrier 2003 [1989], 115).

A instalação **1947** de Sarmiento apresenta um conjunto de fotos, apropriadas ao seu pai, do quarto de hotel onde este passou a sua noite de núpcias – supostamente o lugar onde foi concebida a pessoa do artista –, aos quais se junta um plinto onde se pode ler a seguinte inscrição: *Ma mémoire t'appartient*.

Aquando da individual **1947** (Galerije Grada Zagreba, Zagreb, 1980), nos breves aforismos que António Cerveira Pinto ensaia no texto que escreve para o catálogo que acompanha a mostra, parece entrever o problema da irresolução/ambiguidade existente entre o *registo documental do real* que o média fotográfico pressupõe – certificação objectiva de um lugar – e seu (irremediável) *ficcionalismo* – palco de criação/encenação⁹⁸ –, ao questionar um *lugar* que *existe* agora sobretudo "enquanto representação concreta-subjectiva criada pelo o autor" (Pinto 1980, s.n.º/p.).

Será também por esta mesma via que Delfim Sardo descortina na obra de Sarmiento "um tensão entre o regime privado e público, uma encenação/representação da auto-biografia, sobretudo uma relação moral conflituosa entre o plano macro (da ordem) e um plano micro (das pequenas ficções evocadas pela obra)". Esta leitura, nota ainda o curador, "torna-se logo resoluta em obras como **1947** ou **Rosebud**, que definiram uma carta que se consome na fronteira ténue entre o simulacro e a narrativa/narração e na turbilhão centrípeta" (Delfim Sardo, *Parachute*, Jan.-Mar. 1998).

Pergunta singelamente o crítico de arte espanhol Miguel Cereceda sobre a instalação **1947**: "Podemos ter recordações do não vivido?" (Cereceda, *ABC Cultural*, 16-10-1999). Ante esta inquietação, Sarmiento parece mostrar, de modo tão cabal como sibilante, uma realidade que já se encontra, desde o *início*, fundida numa densa teia de infinitas ficções.

⁹⁸ Refere Paulo Herkenhoff que, "na peça **1947** (1978) [...] [Sarmiento] produz um espelho de uma realidade imaginada, fictícia" (Herkenhoff 2004, 107-108).

7. animália

Tais comportamentos são aqueles em que, por vezes, segundo uma ideia feita, o homem desce ao nível do animal. Pretende-se, segundo a mesma ideia feita, dissimular, calar, esses comportamentos, sustenta-se mesmo que eles não devem ter na consciência um lugar legítimo. Deverão tais comportamentos, que são comuns aos homens e aos animais, ser estudados à parte?

GEORGE BATAILLE, *L'Erotisme*, 1957

Quando era pequeno, sabia os nomes de todos os animais, as espécies, nos nomes em latim, tudo isso. Os seus *habitats* e características. Ainda agora, gosto muito de ler e de aprender sobre animais. Gosto de os observar, gosto de os admirar... [...] A minha relação com eles é esta... Nunca o racionalizei, mas os animais são muito sensuais. Fazem parte da minha iconografia. Relaciono-os com as pessoas.

JULIÃO SARMENTO, 1997 (entrevista conduzida por Germano Celant)

[...] o homem foi definido por um comportamento sexual submetido a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece 'interdito' perante a morte e perante a união sexual. Está-o 'mais ou menos', mas num e noutro caso a sua reacção difere da dos outros animais.

GEORGE BATAILLE, *L'Erotisme*, 1957

7.1. A animália como iconografia: uma "erótica"

Traçando o contexto das edições enumeradas de Julião Sarmento nos anos 70 – onde constam obras como *África Adeus*, 1975, *Maputo*, 1974, ou as que integram a série *Animal Research*, como *Leopardo*, 1975 –, Delfim Sardo define aquilo que considera ser uma "*animalia*" (Sardo 2007b, 12). Trata-se de um sofisticada "iconografia" que perpassa outras tipologias de trabalhos – primeiro a pintura, depois os *foto-works* e mesmo até algumas instalações –, onde recorrentemente se consubstanciam situações nas quais figuram animais (como o tigre, o leão, a cobra...) que, para o curador português, "vêem a definir uma erótica" (Sardo 2007b, 6).

Essa leitura parece, à partida, consentânea com os enunciados já anteriormente emitidos por críticos como João Pinharanda, que, aportando-se primeiramente à pintura

de Sarmiento produzida entre 1972 e 1974⁹⁹, caracteriza uma "figuração de temáticas marcadas por simbologias sexuais e pessoais" mediante "metáforas" que são "encarnadas por animais sexualmente poderosos (a leoa, por exemplo)" (Pinharanda 1995, 612); ou, então, argumentando que "o Desejo é corporizado no desejo do feminino e na afirmação da onnipresença e onisciência da sexualidade em geral através de evidências ou de metáforas comuns (como a da pele animal [...])" (João Pinharanda, *Público*, 7-11-2002).

Porém, para compreendermos com mais profundidade a fascinação que leva Sarmiento ao Reino Animal, valerá a pena determo-nos, ainda que de modo necessariamente breve (e por isso redutor), sobre o interesse do artista português por Joseph Beuys que Delfim Sardo menciona apenas de raspão (cf. Sardo 2007b, 12). Cabe assim arriscar, ainda que com os devidos cuidados e distâncias, no alcance do entrecruzamento da vastíssima panóplia de animais que compõem o apelidado "bestiário beuysiano"¹⁰⁰ com o papel absolutamente axial que este artista alemão detém na assunção da "*politização das atitudes*"¹⁰¹ (Buchloh 2004, 480), linha de acção programática que define um dos paradigmas mais marcantes formalizados pelas neo-avanguardas dos anos 60 (especialmente o universo referencial Fluxus).

Em *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) e em *Coyote: I Like America and America Likes Me* (1974), Beuys tenta estabelecer diálogos com animais que ocupam, respectivamente, posições de importância central nas mitologias euro-asiática e americana. Na primeira performance, o artista alemão afirma repetidamente a sua identificação pessoal com a lebre porque, mesmo morta, "compreende melhor do que muitos seres humanos com o seu racionalismo inflexível" (Beuys 1965 cit. p. Archer 2002 [1997], 107). No segundo caso, abandonando de propósito Düsseldorf

⁹⁹ No texto da brochura que acompanhou a exposição *Eleonor Cruz / Julião Sarmiento* (Galeria Texto, Lourenço Marques, 1974), Sílvia Chicó dava uma sentido outro (dúplice) à representação de animais nas pinturas que Sarmiento ali exibia: "Um quarto de elefante, um quarto de leopardo, um quarto de leão. [...] Estes bichos que fazem parte de uma temática tradicional africana, fazem parte também de uma poética infantilista" (Chicó 1974, s/n.º p.). Poética infantilista essa que será de sobremaneira explorada por Sarmiento ao longo da década de 80.

¹⁰⁰ O "bestiário beuysiano" é composto por uma vasta panóplia de animais, na qual se incluem o veado, o chacal, a cegonha, o cisne, o gamo, o alce, insectos, o lobo americano e a lebre europeia, pássaros marinhos, o urso, os peixes, a rena, o bezerro e muitas outras espécies indiscerníveis, compreendendo toda a criação.

¹⁰¹ Fazendo uso do que Michael Archer muito sucintamente escreve a respeito desta articulação entre *animália* e *engajamento político* a propósito da figura axial de Joseph Beuys, "em 1967, [este] inicia uma festa política para animais, declarando que a sua 'energia elementar' poderia muito bem alcançar mais rapidamente um modo de inovação política do que qualquer humano" (Archer 2002 [1997], 107).

(Alemanha) para o efeito, depois de se fazer transportar directamente de ambulância do aeroporto Kennedy (E.UA) para a galeria René Block, o artista encerrou-se durante cinco dias com um coioote vivo. Tal como escreve o historiador de arte francês Jean-Louis Ferrier, o coioote foi escolhido por Beuys,

porque é o animal favorito dos índios americanos, que acabaram todos exterminados. Protegido pelo seu sobretudo de feltro e munido com uma bengala, Beuys mantém sob vigilância este mamífero parecido com o lobo até que o pequeno homem e a besta iniciem uma vida em comum. O coioote passa a maior parte do tempo manchando páginas do The Wall Street Journal, um símbolo do capitalismo americano, que estava na base deste propósito. O coioote eventualmente renuncia à sua ferocidade natural e acaba deitado no chão com Beuys. O significado da performance assenta na reconciliação entre natureza e cultura (Ferrier 1999, 706).

Somente enquanto porta de entrada para uma temática merecedora de reflexões assaz mais aprofundadas, cabe relevar, de modo apressado, apenas o facto do trabalho de Beuys introduzir com este tipo de eventos dois pontos de fuga exploratórios que permanecerão importantes para um série de artistas ulteriores: a *exploração da divisão animal/humano* e as *implicações políticas dessa divisão*.

É sob estes pano de fundo referencial que Sarmiento parece igualmente centrar o seu campo de acção através da *releitura da diferença entre humano e animal*. Este gesto permite abrir algumas brechas nos dogmas inquestionados que vinculam a ideia de *alteridade/superioridade* humana à legitimidade da *subjugação* (correlato de *encarceramento* do animal selvagem ou de *domesticação*).

7.2. A regressão à condição do infra-humano ou a exaltação animal que desperta o instinto (puro) sem a capa da proibição

Temos no outro pólo da abordagem sobre o uso da iconografia animal em Julião Sarmiento um mote consideravelmente mais desenvolvido pela fortuna crítica. Um dos primeiros "leitores" do trabalho de Sarmiento a discorrer com mais propriedade sobre este vector temático é Alexandre Melo. Segundo as proposições do crítico português,

Podemos apontar dois pontos de fuga para a energia de propagação imagética de Sarmiento.

Do lado do antes e do abaixo, os bichos. Muitas vezes evocados através da sua figuração explícita, mas sobretudo através da sugestão das linhas de força dos seus movimentos – sombra, silhuetas, pegadas –, das texturas físicas dos seus corpos (Melo 1989 [monografia], 15).

Esta dimensão de análise – que permite entrever uma espécie de exercício de *regressão animal* – detém desde cedo uma relevância tal na obra de Sarmiento que, de entre os eixos estruturadores da abordagem que Alexandre Melo ensaia na primeira monografia dedicada ao artista, surge justamente um ponto intitulado "Predação e Sexo". Neste capítulo, o crítico português enuncia o facto do trabalho de Sarmiento pousar sobre uma "linguagem básica, essencial, elementar, no sentido em que está suficientemente próximo das *formas-mãe da pregnância biológica*" (Melo 1989, 8).

A "sensibilidade animal" ou o "comportamento animal" – expressões que significativamente ocupam um lugar de relevo em títulos como *Touch (Four Phases of Animal Sensibility [Concerning Mouth])* e *Touch (Four Phases of Animal Behaviour [Four Attempts to Succeed])*, respectivamente – são sintomáticas dessa estreita homologia (ou releitura) aqui sugerida. Num recente depoimento, nota Sarmiento que, "todas as pessoas carregam um certo sentido de animalidade e isso interessa-me muito. Nos anos 70 realizei uma série de trabalhos que tinham uma espécie de título genérico: *Segredos do Mundo Animal*, em que misturava pessoas com bichos"¹⁰² (Sarmiento, in Elsa Garcia, *Umbigo*, Mar. 2004).

Ruth Rosengarten descreve uma obra que justapõe texto e imagens, *Sem título*, 1975 – grelha de painéis fotográficos que cataloga, num mesmo corpo feminino decepado vestido a oito tempos, vários casacos de pele de diferentes animais –, como uma "experiência pseudocientífica de reversão/inversão entre corpos humanos e animais" (Rosengarten, *City*, Mar. 2000). No comentário que tece sobre esta obra, Pedro

¹⁰² Referindo-se a trabalhos como *Areia II* e *Areia III* (1975), nota Sarmiento (*Público*, 7-11-2002) que, "estava muito interessado na relação entre os animais e as pessoas, na epiderme, na pele. Este trabalho tinha a ver com as cobras e o meio ambiente, as cobras como metáfora, entre outras, das pessoas. Nesta altura eu não fazia uma grande separação entre os animais e os humanos. Era tudo uma espécie de 'melting pot'".

Lapa, partindo dos aforismos de Bataille, parece ir ao encontro desta mesma asseveração.

[...] sucedem-se predicações que afectam na sua essência a definição do ser humano. [...] George Bataille no seu ensaio *L'Érotisme* ao discorrer sobre a beleza feminina afirma que é na medida em que as formas de uma mulher se afastam da animalidade que são julgadas belas, mas 'a imagem da mulher desejável, anteriormente referida, seria insípida - não provocaria o desejo - se não anunciasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, mais consideravelmente sugestivo. A beleza da mulher desejável anuncia as suas partes pudendas: precisamente as suas partes pilosas, as suas partes animais. O instinto inscreve em nós o desejo destas partes. Mas além do instinto sexual, o desejo erótico responde a outros componentes. A beleza negadora da animalidade, que desperta o desejo, atinge na exasperação do desejo a exaltação das partes animais!' (Lapa 2002, 13; cit. Bataille, *L'Érotisme*. - Paris: Les Éditions de Minuit, 1957, p. 159).

A transfiguração/regressão que aqui assistimos é a que George Bataille refere em *L'Érotisme*, "a exaltação animal" que o desejo opera. Em sintonia com esta asserção, Sarmento faz implodir as fronteiras convencionais que separam diametralmente – de acordo com a sua essência mais profunda – a definição do humano da definição do animal (ou da bestialidade). É esta congruência que se verifica na criação programática de situações de ambiguidade-aproximação levadas a cabo por uma provocatória *permuta* de papéis: ao fazer uma mulher vestir literalmente *a pele animal* (*Sem título*, 1975)¹⁰³; ocupando física ou literalmente *o seu lugar* no interior de uma jaula do *zoo* (*Jaula/Cage*, 1975-1976); e ao promover a reversibilidade de *perspectivas* encarnando a situação de objecto de contemplação e de classificação/estudo – a situação em que visitante do *zoo* é documentalmente *capturado* e vê os seus comportamentos/reacções inventariados¹⁰⁴ (*23 Animais Enjaulados*, 1975).

¹⁰³ Sobre os sentidos da obra supramencionada, Pedro Lapa refere que, "a pele enquanto atributo de uma espécie cria uma ambiguidade nas atribuições do género (humano)" (Lapa 2002, 13).

¹⁰⁴ A obra consiste basicamente numa catolagagem de 23 animais enjaulados fotografados no mesmo dia (com a respectiva marcação de hora), em que cada registo fotográfico é acompanhado por dois tipos distintos de informação: as alíneas 1. à 5. indicam dados de ordem científica (biológica) a respeito da classificação – como nome usual do animal, seu nome científico, Ordem, Família e Distribuição geográfica; e o segundo grupo (alíneas 6. a 9.), regista as primeiras quatro frases proferidas pelos visitantes do jardim em presença do animal em causa após o disparo da máquina.

Neste último trabalho, a reversibilidade de olhares (e de lugares) é potenciada mediante a conversão dos procedimentos afectos ao estudo científico do *comportamento* animal (pretensamente pautado pela neutralidade ideológica), para o campo dos códigos antropológicos que enformam a nossa atitude e reacção quando ocupamos na situação de espectador/visitante. Aqui o *voyeur* autorizado pela instituição (Jardim Zoológico), adere de modo conivente ao *sistema* que estrutura a moldura impusitiva ante o objecto observado (ser vivo encarcerado, desinvestido do seu habitat natural, simplesmente para cumprir uma singular função: a de ser contemplado enquanto *exemplar* de uma espécie).

Ao investir o trabalho de um cunho sistematizador – desdobrando numa grelha fotográfica vinte e três animais devidamente identificados – Sarmento formaliza um dicionário à imagem da planificação do *zoo* enquanto mostruário de seres vivos.

Outro trabalho do mesmo ano, significativamente intitulado *Dicionário*, mostra a pele do felino radicalmente desvinculada, usurpada, da *instância* de origem, para ser consecutivamente fetichizada nas suas diversas motivações (exploração mercantil¹⁰⁵, afirmação de *status social*, conotação/sedução sexual, fascínio pelo exótico, marcação do domínio predatório do homem sobre os animais selvagens). Quatro fotografias registam que a mesma pele serviu, sem qualquer pudor, de revestimento a qualquer instância decorativa e utilitária do quotidiano humano – como uma bata, uma caixa, um cinzeiro, um puff..., desembocando na amostragem denunciatória do seu verdadeiro lugar de proveniência: o parque de reserva natural onde vivem os felinos, "de quem foram extraídas peles [...] para desvelar a origem e o domínio mercantil que explora o exotismo de uma aparência casual" (Lapa 2002, 14).

Essa pesquisa, paralelamente levada a acabo em trabalhos de pintura e de serigrafia (como *Leopardo*, 1975, e *General Ideas*, 1976), surge em *Catch!* e na série *Areia 1, 2 e 3* (1975), onde o motivo da pele de cobra aparece transplantado para, aparentando um "papel de parede", enfatizar um subsequente processo de *desnaturalização* da instância. No segundo caso, três painéis de plástico enfileirados numa distribuição horizontal fazem dos três tipos de pele de cobra um mini-mostruário de diferentes tons e padrões, como se de um tecido industrial se tratasse. A esta reunião

¹⁰⁵ "A pele que então parece estar a mais fornece um suplemento descodificado pela sexta fotografia e texto de apresentação de um parque de reserva natural onde vivem os felinos de quem foram extraídas peles (o continente que os outros elementos constituem a parte). Aqui a significância é tornada refém do sentido óbvio (simbólico) para desvelar a origem e o domínio mercantil que explora o exotismo de uma aparência casual" (Lapa 2002, 14).

calculada no espaço expositivo (tal como aparece pela primeira vez na Galeria de Arte Moderna, SNBA, Lisboa, 1976) acresce-se o facto de *Areia 2* integrar três fotografias que registaram cobras fora do seu habitat natural, encarceradas como se encontram no cativeiro do zoo, e num dos painéis apensos de *Areia 3* poder ler-se uma notícia de jornal (intitulada "Eight Men Versus one Python") que dá conta do que se vê na imagem que a ladeia: a chegada de uma grande pitão africana ao Jardim Zoológico de Roma segurada por oito homens, ao mesmo tempo que se referencia o tremendo poder e elasticidade do espécime na captura e absorção das suas presas. Digamos que com estes exemplos, a instância original – a pele do animal – é exaurida das características que a definem para se converter em superfície visual desubstanciada. Do referente primeiro – a cobra – ficou apenas uma memória remota, "epidérmica", superficial.

Com este tipo de trabalhos Sarmiento parece subtilmente exortar uma tomada de má-consciência ideológica de índole contestatária, numa época que se tornara reconhecidamente sensível aos movimentos de protecção dos direitos dos animais¹⁰⁶.

Terá sido também no âmbito dessa demanda programática – a denúncia da fetichização (mercantil e sexual) que a cultura fez da pele do felino – que levou eventualmente o artista a endereçar um *Inquérito a 60 Artistas Plásticos*, em 1975. Três questões dactilografadas – "O que representa, na sua opinião, esta fotografia?" / "Em que ou como é que vulgarmente utiliza o assunto representado na fotografia?" / "Qual julga ser a intenção destas perguntas?" – acompanham uma fotografia colada do pormenor da pele de um leopardo. Esta interpelação, insólita e inesperada, permite adivinhar um eventual embaraço na óptica do receptor, não só pelo carácter elíptico e desconcertante das questões (do ponto de vista da análise semiótica), como pelo facto de dos sessenta artistas contactados só dezanove terem respondido ao inquérito¹⁰⁷ (cf. Ávila 2002/3, 24).

¹⁰⁶ "[...] ele irá fotografar animais do zoo, juntando comentários feitos por visitantes do zoo em textos justapostos. Em outras peças, fechou-se no interior de uma jaula de tigre desocupada e fotografou os visitantes e as grades na perspectiva do animal enquanto imitava o seu típico comportamento circular. Nesse período, ele também tirou fotografias a uma jovem mulher despida usando casacos de peles verdadeiros ou de imitação, ele chamou a estes trabalhos 'Greenpeace'" (Drathen 2004, 262).

¹⁰⁷ Apesar da obra ter sido destruída – por efeito do painel central ter ardido no incêndio na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1981 (cf. Ávila 2002, 74) – e do pequeno formato das fotografias que figuram nos catálogos que entretanto a reproduziram (em *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação Serralves Porto, 1997, rep. p/b p. 149 e em *Julião Sarmiento. Trabalhos dos Aos 70*, Lisboa, 2002, n.º cat. 22, rep. pp. 74 e 75) inviabilizarem a legibilidade das informações escritas, tivemos acesso a uma fotografia de pormenor da mesma aquando da exposição documental que esteve patente no Museu da Fundação Arpad Szenes -Vieira da Silva (*Alternativa Zero: Trinta Anos Depois*, Lisboa, 28 Junho). Nesse

Numa abordagem retrospectiva, citando trabalhos como *23 Animais enjaulados, Jaula/Cage*, 1975-76, ou *D. Juan*, 1976, Delfim Sardo alega que a "utilização de imagens de animais refere-se a situações de enclausuramento" (Sardo 2007b, 12). Mas já na época Annemarie Monteil comentava, nesse exacto sentido, a instalação *Don Juan*, num artigo dedicado a uma individual de Sarmiento na Suíça (Galeria Erika + Otto Friedrich, Berna, 1979). Entretecida pelo facto do pequeno pássaro de penas vermelhas viver uma vida "esquecida e inacessível para nós, na sua gaiola de bambu", sem se saber por "quanto tempo mais", a crítica de arte termina o seu texto escrevendo que, "Sarmiento mostra como o ambiente natural, bem como o artístico podem ser estrangulados pelo Homem. Ou – para dizê-lo com as palavras do texto de Byron – como é difícil o amor com o nosso mundo" (Annemarie Monteil, *Basler Zeitung*, 7-2-1979).

A propósito desta mesma obra, *Don Juan*, Delfim Sardo destrinça uma das tónicas que, para o curador, irá acompanhar todo o percurso do artista: "a apresentação do desejo como uma compulsão tensa e impossível, um *conatus* interno do processo criativo" (Sardo 2007b, 12). Esta tónica correlaciona-se com uma outra que sai fora do âmbito mais estrito da "animália". Pois é justamente essa condição, de *aprisionamento*, que se extrai igualmente de *Shelter/Abrigo*¹⁰⁸, 1979 (performance não pública realizada no Ar.co, Lisboa, em colaboração com Patrick Mhor¹⁰⁹). Numa descrição sucinta, os sujeitos amarrados parecem paradoxalmente indeferir o contacto com o Outro (nem físico nem verbal, apenas visual), ao susterem ambos com a boca uma ligação entre corpos feita apenas por uma corda.

registo documental pode ler-se, por exemplo, as respostas de Álvaro Lapa (a-) "Pele de Leopardo", b-) "Casaco; colcha e tapete"; c-) "Inquérito para a avaliação do grau de informação das pessoas") e de Eurico Golçalves (a-) "1 interior"; b-) "um olhar"; c-) "problemáticas, construtivas/construtoras" [?]).

¹⁰⁸ "Fiz apenas uma performance, só uma vez, apesar de ter participado algumas vezes nas performances de outros artistas, como actor. Mas esta performance específica, executei-a com outro artista [...]. Estávamos ligados por uma corda, enrolada à volta dos nossos corpos. Estávamos de tal maneira cobertos pela corda, que era impossível ver o meu corpo, ou o dele. A corda saía da minha boca e ia ligar-se à boca dele. Ficámos ali parados, quietos, cerca de 20 minutos e nada mais. Foi isso a performance. Com a excepção do fotógrafo, ninguém a viu. Ele tirou a fotografia que queríamos e foi assim" (Julião Sarmiento in Celant 1997, 147).

¹⁰⁹ Para melhor contextualizar esta performance, ver Leonel Moura, que assina, com o pseudónimo Laura M., uma curta notícia (*Página Um*, 17-2-1978) dedicada à instalação *Abrigo*, que Sarmiento e Patrick Mohr apresentam no Ar.co, onde se pode ler que, "Patrick Mohr (americano que se encontra em Portugal com uma bolsa 'Fullbright-Hays') tem realizado várias destas 'instalações' e coerentemente já que não possui nenhum 'obra' palpável – só diapositivos – que têm como tema: *o abrigo*".

Enquanto que para o crítico de arte italiano Germano Celant (Celant 1997, 147), a corda aqui significava "estar simplesmente amarrado a alguém...", a crítica de arte alemã Dorin von Drathen foca a sua leitura na componente dúplice do título, que por ser tão óbvia poderia escapar-nos: "Uma vez mais – escreve a autora –, a imagem oscila, ambivalente, entre abrigo e prisão [...]. Mas mais ainda: é o corpo que molda a corda denotando um conceito de domesticidade"¹¹⁰ (Drathen 2007, 57).

Se nos detemos nesta correlação pontual entre *performance* e aprisionamento entrevista no âmbito do trabalho de Sarmiento, verificamos que no caso de *Jaula/Cage*, o seu alcance crítico (e simbólico) prende-se especificamente com a tónica da "animália" que aqui temos vindo a aflorar. A mimetização do comportamento do tigre enjaulado enquanto processo de identificação, questiona analiticamente o primado da acção (da incidência comportamental¹¹¹) numa *temporalidade estritamente conjugada com o espaço* em que a mesma toma lugar.

Convém abrir aqui um breve espaço de reflexão sobre o campo de acção da *performance* na exacta situação dos anos 60 e 70, porque para além do repúdio de uma reificação da arte consubstanciada num objecto "valioso" – *unicum* aurático e *autónomo*¹¹² –, no contexto das práticas performativas o corpo-em-si-mesmo detém ainda um outro papel igualmente fundamental. Este agirá enquanto força desestruturante e desestabilizadora, quando desalinha as relações convencionais que regem as interacções entre identidades "fixas". Na obra que nos ocupa, a *performance* serve assim a Sarmiento justamente para questionar a concomitância tensional de pólos antagónicos,

¹¹⁰ Já Alexandre Melo, por seu turno, vê nesta *performance* a invocação do universo do "sado-masiquismo", na razão de se tratar de "figuras de imobilização" enquanto "encenação do exercício de um poder absoluto sobre os corpos" (Melo 1989, 13).

¹¹¹ Em jeito de depoimento, nota Sarmiento (*Público*, 7-11-2002) que, em *Jaula/Cage*, "meti-me dentro desta gaiola de tigres no jardim zoológico e fiz uma espécie de 'raperage' fotográfica com um período de elaboração exactamente igual ao tempo que eu estive dentro da jaula. Já não sei quantas horas foram... Começou às 15h20 e terminou às 16h18. O que é que eu estive a fazer dentro da jaula? A fingir ser um tigre... A questão comportamental... andava de gatas".

¹¹² A teórica e historiadora de arte americana Rosalind Krauss escreve que, "a arte do século XX sonhou em instituir a obra de arte à condição de perfeita unidade, independente, **auto-referente**, **autónoma** e total" (Krauss 1990, 161, os negritos são nossos).

Será também esse o sentido das palavras do historiador de arte português Bernardo Pinto de Almeida quando discorre sobre a "emancipação estética que fez do Modernismo **um sistema fechado** e progressivo, isto é, **auto-reflexivo** e desenvolvido apenas no campo dos seus próprios termos, longamente incontaminado ou sequer penetrável por razões outras que não as do seu progresso formal no **interior de um modelo** quase perfeito, **auto-referenciado** e **auto-referencial**" (Almeida 2002, 27, os negritos são nossos).

como os existentes entre homem/animal, observador/observado e caçador/capturado ou predador/presa.¹¹³

Delfim Sardo descreve este trabalho com grande eficácia:

[...] a obra agora visível é um “slide-show”, no qual imagens de um hipotético ponto de vista de um tigre enclausurado na sua jaula do jardim zoológico de Lisboa alternam com palavras que reforçam a situação de clausura, como “espera”, “medo” ou “espaço”. De facto a obra em suporte fotográfico é o último momento de uma performance, durante a qual o artista se aprisionou numa jaula para tigres do Jardim Zoológico, reproduzindo o comportamento observado do animal em cativeiro (Sardo 2007b, 12).

Com este gesto, Sarmiento torna evidente a condição de um ser cuja liberdade lhe foi espoliada por circunstâncias exteriores (*culturais*), inscrevendo uma violência que o retira das suas funções sociais (de grupo) ou do seu modo de vida *natural*. Trata-se de uma *situação* – o cativeiro – que apenas pode ser efectivada na dinâmica inerente a uma *habitabilidade* que envolve a *fenomenologia* do espaço do encarcerado.

No texto que acompanha a exposição onde *Jaula/Cage* é pela primeira vez apresentada (Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1978), J. L. Porfírio interpreta esta instalação como "um revelador", "um breve resumo-vivido", que "pode acertar o dentro com o fora através de uma experiência / vi-vida / sofrida / enraivecida" mediante uma "experiência envolvente corporal" (Porfírio 1978, n/p.). Desta forma, ao indagar sobre a sua relação com a natureza – que o animal enclausurado (o tigre) alegoriza – Sarmiento diverge forçosamente do distanciamento que subjaz a contemplação passiva e exterior do visitante do *zoo*: agora implica motricidade e consciência do corpo no espaço. Declina a arrogância indiferente dos sumários rápidos através de um ponto de

¹¹³

Refere Ana Ruivo (*Expresso*/"Cartaz", 16-11-2002) que, em *Jaula/Cage*, o espectador assume "tanto a posição de um visitante do Jardim Zoológico como a de um animal enclausurado".

Sobre o impacto desta *performance* tanto no artista como na assistência do Jardim Zoológico de Lisboa, dirá Sarmiento num depoimento que, "pus a máquina fotográfica à altura dos olhos de um tigre para captar o que ele veria [ao movimentar-se pelo espaço a que estava confinado]. A parte sonora da peça era o som das pessoas que passavam cá fora e olhavam para mim enquanto eu estava lá dentro. O som é mau, porque foi registado com um gravador daqueles pequenos, de puto, e tem o quê?, 30 anos em cima. Mesmo assim ouvem-se de vez em quando vozes, havia uma pessoa que gritava 'Macacão!' [...]. Depois há uma questão muito emotiva, que são as oito palavras que escrevi [a branco em pequenas telas negras]: elas são o resultado prático da minha estadia ali – ['sempre', 'espera', 'jaula', 'carne', numa série, e 'espaço', 'tempo', 'medo' e 'raiva', noutra] (*Público*, 7-11-2002).

vista único¹¹⁴. Desafia a asserção duma alteridade dogmática adquirida e celebrada na diferença entre humano e bestialidade. Não se subordina à confirmação de categorias preexistentes e de velhas formas de ver e dominar o mundo, preferindo apostar na acepção simbólica de uma natureza que resiste a deixar-se dominar.

Segundo George Bataille, na decisiva passagem do animal ao homem, o erotismo brota da *proibição* que subjaz a "sexualidade envergonhada" (ou "sexualidade contida"), à qual se deve atender às restrições apenas à sua "oposição ao trabalho", à "consciência da morte" e a um conjunto de mudanças que o colocam ao "nível do religioso" (Bataille 1988 [1957], 26 e 23-44).

Podemos dizer apenas que, por oposição ao trabalho, a actividade sexual é uma violência que, enquanto impulso imediato, pode perturbar o trabalho: uma colectividade laboriosa não pode, no momento do trabalho, estar à mercê dela. Somos, pois, levados a pensar que, desde a origem, a liberdade sexual teve que ser limitada, e a esse limite podemos dar o nome de proibição. [...] o homem foi definido por um comportamento sexual submetido a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece 'interdito' perante a morte e perante a união sexual. Está-o 'mais ou menos', mas num e noutro caso a sua reacção difere da dos outros animais (Bataille 1988 [1957], 43-44).

Por debaixo destas considerações está a asseveração de Bataille que "o erotismo é a actividade sexual do homem, é-o na medida em que esta difere da dos animais, mas é-o de cada vez que não é rudimentar, de cada vez que não é simplesmente animal" (Bataille 1988 [1957], 25). O pensador francês aprofunda a relação do erotismo com a animalidade nos seguintes termos:

[...] o erotismo, no seu conjunto, é infracção à regra das proibições: é uma actividade humana. Mas, embora comece onde o animal acaba, a animalidade é sempre o seu fundamento. Desse fundamento, a humanidade desvia-se com horror, embora, ao mesmo tempo, o mantenha. A animalidade está tão mantida no erotismo que os termos animalidade e bestialidade lhe são geralmente associados. E, se só abusivamente a

¹¹⁴ Para Paulo Herkenhoff, "Sarmiento incorpora espaços 'selvagens' – e isto equivale a falar de um espaço fora da linguagem e da história no sentido hegeliano – e promove uma inversão proporcional: tanto natural como artificial, o zoo e o ponto de vista do tigre" (Herkenhoff 2004, 111).

transgressão da proibição tomou o sentido dum regresso à natureza de que o animal é expressão, não deixa de ser verdade que as actividades sobre as quais a proibição pesa são semelhantes às dos animais (Bataille 1988 [1957], 81).

Para levar até às últimas consequências as extrapolações que aqui arriscamos, podemos alegar que em *Jaula/Cage* Sarmiento conjectura, mediante um gesto de *transferência* encenado, aquilo que George Bataille refere como *sentimento de si* (que se distingue da *consciência de si* humana) atribuível à experiência interior dos animais. Sabemos que as circunstâncias impusitivas do encarceramento interferem no plano da interioridade do sentimento de si. Dessa experiência rudimentar retiramos que *este gesto pode significar um passo atrás deliberado até à fase não-erótica da bestialidade*.

O exercício pode parecer demasiado simples: encarnando a condição do animal, ao tomar "o sentido dum regresso à natureza de que o animal é expressão" (Bataille 1988 [1957], 81), Sarmiento liberta-se (sem transgredir) do peso ou da maldição das proibições; vive (ainda que por momentos) experienciando a ânsia impossível no *instinto puro*. O espaço do tigre enjaulado parece corporalizar as explosões de violência recalcada pelas proibições. Mas essa violência, nestas condições, deixou de ter um sentido unicamente animal da natureza, parece assumir uma dimensão de protesto e denúncia. Dito de outro modo, Sarmiento simula um *transitismo* para uma realidade primacial: a da animalidade, que corporaliza uma *regressão* encenada que anula um profundo abismo para que as fronteiras entre o humano e o animal não operem mais. O que implica o esquecimento dos limites, porque ele sai do mundo humano, *formado na negação da animalidade ou da natureza*. Mas dado que "as proibições passaram a separar o animal do homem e o homem passou a ser o único animal a observá-las" (Bataille 1988 [1957], 71), Sarmiento simula uma espécie de "movimento secundário da transgressão" (Bataille 1988 [1957], 72), significativamente próximo daquele em que o homem, em tempos ancestrais, sob os traços de um animal de que exibia a máscara sem rosto, se reaproximava do animal. Nesse mundo arcaico onde, acompanhando o pensamento Bataille, ele via no animal "aquilo que foge à regra de proibição", porque permanecia "aberto à violência (ao excesso) que dirige o mundo da morte e da reprodução" (Bataille 1988 [1957], 72).

7.3. Um sotaque a "crítica institucional"?

Volvidos vinte e quatro anos, e a contracorrente do aforismo entusiasta que J. L. Porfírio escreve no texto que acompanha a exposição *Jaula/Cage e Trabalhos Recentes* (Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1978), Pedro Lapa, sem fazer qualquer remissão àquele crítico, sublinhará de modo peremptório a desvinculação de Sarmento ao *topos* geracional da "crítica institucional".

No denso ensaio que escreve por ocasião da retrospectiva *Trabalhos dos Anos Setenta* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003), por duas vezes Lapa se detém sobre esta questão. Na primeira refere que,

A partir de uma performance que consiste na interiorização por parte do artista de um animal enjaulado sobrepõem-se as condições e os códigos antropológicos que esta atitude confronta, demonstrando que não existe um acontecimento puramente descodificado e que toda a acção está criticamente implicada. Ao criticar uma certa "cegueira relativa aos processos históricos ou ideológicos" de alguma arte desse período Hal Foster contrapôs o trabalho de outros "artistas da época implicados numa crítica aos discursos e instituições artísticas, artistas para quem nenhum corpo ou lugar, representação ou acontecimento, poderia ser dado como presença pura ou completamente descodificado". Podemos pois relacionar Sarmento com esta atitude, todavia a problematização do desejo como questão central da sua obra pressupõe uma atitude diversa dos artistas que trabalharam sobre a crítica institucional (Lapa 2002, 17-18).

Mais adiante, o curador sedimenta a sua posição com o seguinte argumento:

O trabalho de Sarmento não partilhou a noção de 'crítica institucional', pois que o ponto de partida desta atitude teve como pressuposto o facto do sujeito ser exclusivamente construído pela estrutura simbólica da linguagem e dos códigos institucionais e a essa ordem se confinar. O que a estratégia do desejo, mobilizada pelos seus trabalhos, declara, é que para lá dessa estrutura simbólica o sujeito vislumbra algo que o constrói, uma invisibilidade que a representação parece esconder e não pára de interpretar o sujeito (Lapa 2002, 35).

Ainda que as palavras de Lapa tenham um fundamento inelutavelmente válido (enquanto leitura centrada no papel do desejo na construção da subjectividade do sujeito), na abordagem de um momento histórico claramente remanescente das "des-neutralização e re-politização das práticas foto-conceptualistas" (Buschloh 2004e, 545), será prudente não descartar total e abruptamente um eventual *tom* polémico e contestatário na citada acção de Sarmiento, por muito esporádica, circunstancial ou pontual que o possa parecer à partida.

Enquanto tributário de uma zona compósita e híbrida, que cruza significativamente várias esferas de acção decisivamente estruturantes do seu tempo, Sarmiento leva-nos a descortinar, pelo denso novelo referencial dessa contextura, um fio específico que resulta aqui merecedor de um desdobramento mais cuidado. A fim de melhor enquadrarmos esta complexa teia que define algumas das lógicas (ideológicas) emergentes que vêm enformando um campo de acção cada vez mais heterodoxo e diluído no tempo em se situam, servimo-nos da breve passagem que Rosalind Krauss escreve em *Art Since 1900*. Nota a historiadora de arte norte-americana que o filósofo francês Michel Foucault vislumbra, na ocupação estudantil dos escritórios administrativos de Sorbonne ocorrida em Maio de 68, a abertura de uma "brecha fundamental na transparência normal do enquadramento da instituição" (Krauss 2004c, 549). Trata-se de um enquadramento que putativamente garantia a "objectividade" e "neutralidade" do saber académico, permitindo ver assim esse mesmo enquadramento, e subitamente reconhecer a sua gaiola ideológica formada pelas forças do poder. Continua Krauss esclarecendo a chegada desse paradigma ao campo artístico.

O reconhecimento estratégico de Foucault sobre o não reconhecimento do enquadramento da Universidade, o desvendamento da imbricação política que lhe subjaz, foi adoptado de imediato por artistas que desejaram mostrar o interesse dessa tarefa nos enquadramentos institucionais do mundo da arte. Denominada 'crítica institucional', esta estratégia de revelação informou o trabalho de Daniel Buren, Marcel Broodthars, Hans Haacke e muitos outros (Krauss 2004c, 549).

No texto que consta na brochura que acompanha a já citada individual *Jaula/Cage e Trabalhos Recentes*, José Luís Porfírio aponta para a não casualidade das relações que a obra central em exposição convoca ("*CAGE=Jaula=Museu*" ou

"Museu=Prisão-de-coisas=Cage"). O jovem crítico, que na óptica de J.-A. França fora aquando da *Alternativa Zero* o "mais importante comentarista da altura" (França 1997, 43), parte de uma série de analogias que sumarizam a ideia de Museu enquanto "objecto arquitectónico que a nossa cultura criou paralelamente a um outro, a **Prisão**" (Porfírio 1978, s/n.º p., o negrito é do autor). Entreve-se nesse enunciado um indesmentível anseio de *crítica institucional*¹¹⁵ (ainda que o termo não seja convocado no texto), que conduz Porfírio – na época exercia a função de Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, do qual viria a ser seu Director entre 1996 e 2004 – a rematar abruptamente: "a mim obriga-me a repensar-me e ao meu trabalho / para mim chega!"¹¹⁶.

Se levarmos até às últimas consequências a inflamada leitura de Porfírio, pressagia-se *o topos* (emergente em inícios da década de 90) da *crítica institucional que se estende para lá do museu* (ver Foster 2004e, 624-629), uma vez que o alvo que Sarmiento pretende com esta instalação atingir parece ser menos o Museu, do que o Jardim Zoológico; em razão das lógicas que o enformam serem alvo de um acutilante *desocultamento* da estrutura simbólica da linguagem e dos códigos institucionais que o sustentam, aos quais o visitante do zoo cegamente se sujeita, mergulhado na ilusão sancionada pela capa da neutralidade do conhecimento científico.

À luz desta leitura, Sarmiento pode ser interpretado como um agente que procede a uma *des-neutralização* e *re-politização* da prática foto-conceptualista que pauta o seu

¹¹⁵ As novas estratégias conceptualistas ligadas designada «crítica institucional» saída do Maio de 69 vão ser fundamentalmente protagonizadas por europeus – nomeadamente por Hans Haache (alemão), Daniel Buren (francês) e Marcel Broodthaes (belga). Em 1971, com a supressão e cancelamento censuratório da exibição de duas práticas de crítica institucional: (1) Hans Haache procede a uma *des-neutralização* e *re-politização* da prática foto-conceptualista quando confronta, justapondo dois tipos de espaço arquitectónico, bairros degradados com a luxuosa "neutralidade" dos edifícios das instituições de arte, fazendo repensar a neutralidade do artístico e das práticas estéticas por oposição às da política e do jornalismo; (2) enquanto Daniel Buren, ao ver a sua intervenção no Guggenheim Museum retirada a pedido de um grupo de artistas americanos da primeira geração minimalista (por um argumento absurdo), denuncia uma postura de resistência perante um novo conceptualismo europeu que se assume enquanto ultrapassagem do minimalismo (ainda ingénua e acriticamente confinado ao espaço expositivo) como crítica directa à "neutralidade" dos espaços institucionais. Em 1972, esta via conceptualista ganha novos moldes com Marcel Broodthaes, que na linha da sua crítica institucional pela constituição de um museu "ficcional" / "alegórico" operada nos anos 60, vai antecipar a transformação do seu trabalho de acordo com os mesmos mecanismos da indústria cultural. Desse modo, Broodthaes procede ao deslocamento do objecto para o aparato da sua exibição e disseminação, inscrevendo-se, segundo Benjamin Buchloh (Buchloh 2004e, 549-553), na denominada "estética do suplemento", estratégia por sua vez partilhada, segundo o autor, por artistas da mesma geração, como Buren e Asher.

¹¹⁶ Para além da actividade de crítico de arte, na época José Luis Porfírio trabalhava profissionalmente no Museu de Arte Antiga, em Lisboa.

tempo geracional, quando confronta, justapondo dois tipos de espaço arquitectónico, a jaula do Zoo (lugar de encarceramento animal) e o Museu de Arte (espaço de encerramento de obras de arte). Parece ser defensável que Sarmiento viola a *suprema neutralidade da obra de arte* mediante um confronto com o espaço arquitectónico e com a função ideológica do Museu, no que diz respeito ao seu controlo e auto-encerramento. Gesto que desmascara, pondo definitivamente em cheque, *a normal transparência do enquadramento institucional*.

8. voyeurismo e fetichismo sexual

O olho mau é o *fascinum*, é o que pára o movimento e, literalmente, mata a vida. No momento em que o sujeito se detém, suspendendo o seu gesto, está mortificado.

JACQUES LACAN, in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Séminaire XI*, Paris, Seul, 1973, p. 107.

[...] a sobreexposição que nos devolve é sempre a do espectador, prisioneiro do seu próprio olhar, do seu voyeurismo.

DELFIN SARDÓ, "Le bât qui blesse: le travail de Julião Sarmento", 1998

8.1 O papel do corpo na construção de uma semiótica do desejo: as imagens e esteriótipos promovidos pelos *mass média*

Embora as categorias da *Performance* e da *Body Art* não constituam, como Pedro Lapa nos adverte (cf. Lapa 2002, 8), áreas de trabalho suficientemente adequadas *em sentido estrito*¹¹⁷ para melhor catalogar o trabalho de Julião Sarmento destes anos, a atenção sobre o corpo e os seus processos de significação – nomeadamente através da participação de modelos em situações performativas pelo artista encenadas – está presente em muitas das suas obras.

Em muitos casos a componente de espectáculo direccionado para o olhar do *voyeur* (autorizado) toma determinados gestos e poses para promover aquilo a que

¹¹⁷ Somos aqui subsidiários das considerações de Pedro Lapa que alega que, "a *Performance* e a *Body Art* ao dirigirem a atenção sobre o corpo e os seus processos de significação, seja através da inscrição de significados socialmente constituídos ou da sua produção crítica, estabeleciam o primado da acção e consequentemente da temporalidade conjugada com o espaço. Não constituíram áreas de trabalho relevantes para o artista, a única *performance* que realizou destinou-se a uma fotografia documental. No entanto a participação performativa do corpo por ele encenada está presente em muitos dos seus trabalhos, especialmente nos filmes" (Lapa 2002, 8). Uma ressalva impõem-se. Quando pensamos na recorrência do corpo e na importância conferida à gestualidade, somos necessariamente confrontados com as problemáticas colocadas pelas práticas performativas das décadas de 60 e 70. Porém, se atendermos ao enunciado de Hal Foster ("poderá ser impossível definir a *Performance* de modo estrito" (Foster, 2004d, 565), devemos ter em linha de conta a enorme latitude que esta apresenta, tornando difícil a circunscrição a uma descrição restritiva, como aquela que parte de um denominador comum francamente abrangente: o corpo assumido como *medium*.

podemos denominar como uma radicalização do "papel do corpo na construção de uma semiótica do desejo" (Lapa 2002, 26)¹¹⁸.

Detendo-se sobre as *polaroids* realizadas em 1974, Lapa nota que "a pose dos modelos e as situações em que se encontram assumem os estereótipos promovidos pelos *mass média*" (Lapa 2002, 11). Podemos observar especialmente essa dimensão num conjunto de *polaroids*. *Sem Título*, 1974, reúne quadro fotos que nos dão a ver duas mulheres num quarto privado – uma tem os seios desnudados, a outra uma *lingerie* transparente – exercitando, em manifesto *glamour* displicente, todo um mostruário de posturas de sedução erótica (descontraidamente reclinadas na cama, de pé e com a mão na anca, sentadas na cadeira com as pernas cruzadas, fumando, ora afastadas, ora encostadas uma à outra). Em suma, engendrando toda uma conhecida encenação de movimentos corporais, feita mediante uma série de permutas posicionais, como a duplicação da pose e as trocas de adereços fetiche (óculos escuros). A manipulação latente à construção fotografia e as idealizações que revestem a imagem do corpo da mulher nutrida pelas fantasias masculinas, são aqui enfatizadas contribuindo para revelar o seu carácter artificial nas suas possibilidades combinatórias.

Ao recensear a colectiva que reuniu trabalhos de José Costa Alves, Jorge Costa Martins e Julião Sarmiento (Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1975), Eduardo Batarida (*Sempre Fixe*, 12-7-1975) enumera algumas das tónicas temáticas e iconográficas exploradas pelas *polaroids* que Sarmiento ali exhibia.

Relações privadas, sexo, erotismo, sedução, pornografia e iconografia pornográfica, 'glamour' e moda, fotografia de modelos, poses e máscaras, retratos ou clichés picantes de ocasião, os acessórios mais ou menos fetichistas, espreitismos e exibicionismos, a mulher objecto, etc., etc.

¹¹⁸

Sobre a importância matricial e nevrálgica que a adesão ao fotográfico representa no trabalho de Julião Sarmiento devemos atender ao que refere Nancy Spector: "A arte de Sarmiento – seja manifesta sob a forma de pintura, instalação em *mixed-media*, holograma, fotografia ou filme – contempla e exemplifica as condições específicas do medium fotográfico: a sua semiótica e as suas implicações psicológicas. [...] Não obstante, é a proximidade do trabalho de Sarmiento à matriz fotográfica que começa por definir o seu significado global e a sua relação com o corpo olhado. Enquanto forma de significação óptica, a fotografia pode ser compreendida em termos semióticos enquanto veículo cujo significado é gerado, comunicado e disseminado. Devido às suas capacidades miméticas – a sua habilidade para conferir uma visão semelhante ao mundo percebido – pode ser dito que a fotografia opera de um modo icónico, na prática é similar à pintura figurativa e escultura que procuram replicar o seu assunto ao (re)presentá-lo na ausência do motivo. Mas devido à sua singular componente tecnológica, a fotografia também funciona enquanto signo indexal que está directamente ligado ao seu referente mediante uma contígua e distinta conexão ao mundo empírico" (Spector 1997, 173-174).

A confessa inserção de Sarmiento na geração da *pop culture*¹¹⁹ leva o artista a combinar imagens provenientes da iconografia popular, disseminadas por fotografias extraídas de jornais e revistas. Atendendo à imagem matriz da *pin up*, todas estas fotos convergem para a imagística cliché que enforma o *topos* do imaginário prosaico das "mulheres nuas", encenando estereótipos femininos veiculados pelos *mass média*, como samplagem de gestos reconhecidos, resgatados da memória dos filmes e de revistas de índole erótica, furtivamente consumidos por adultos (e adolescentes) a fim de exercitarem os seus solitários jogos de fantasia auto-erótica.

Em todas estas poses encenadas se subentende um elevado grau de performatividade, enquanto estado de aturada concentração e de consciência do corpo, o que despoleta diferentes modos de exercitar o desejo e a fantasia a ele ligada. Trata-se em suma de uma projecção do olhar masculino, formatando o corpo feminino em nome de um código que oscila entre o *convite*, a *provocação* e a *fantasia*, ao mesmo tempo que o converte num pojante catalizador de atenção/sedução instintiva direccionada para o efeito de *estimulação sexual*.¹²⁰

Em suma, em todas estas fotos, trata-se ainda de um *voyeurismo autorizado*, como num espectáculo de *strip-tease*, onde o olhar não atinge o segredo e a transgressão do sujeito encoberto num espaço-sombra, aquele lugar clandestino que viola "a norma que regula a troca pública de olhares" (ver Gil 1994, 44). Por isso estes *olhares que nos*

¹¹⁹ "Provavelmente, eu não teria feito as coisas que fiz se não tivesse conhecido o Andy Warhol. Ele foi uma espécie de guru da minha geração. Não só o Andy Warhol mas tudo aquilo que ele representava em termos de *pop culture*. Eu sou um filho da *pop culture*, pertencço a essa geração que hoje em dia é 'dinossáurica', mas que, naquela altura, representou uma espécie de volte-face em relação ao que se fazia anteriormente" (Julião Sarmiento in Elsa Garcia, *Umbigo*, Mar. 2004).

Enquanto subsidiário confesso do que Andy Warhol representa para a sua geração, Sarmiento adere ao tema da celebridade mediática assumida como objecto de desejo e de fascínio. Numa pequena série, *Sem Título*, de 1974, uma mulher, na rua, caminhando na nossa direcção, cobre o rosto evitando o *flash* da máquina. Assalta-nos de pronto a situação-tipo da celebridade que se esgueira afim de se proteger das objectivas de um eventual *paparazzi*. O casaco de peles (*vison*), as jóias e o automóvel, são signos distintos do *glamour*, do *status* que definem a *star* enquanto ícone da mulher desejável. Ao encenar aqui o efeito de surpresa, da captura instantânea, a polaroid levanta o problema do uso não autorizado da imagem de outrém, para lá do seu consentimento, ao mesmo tempo que implica em potência a sua conversão em objecto no teatro das fantasias sexuais alheias.

¹²⁰ Para seguir uma leitura afecta a um *voyeurismo* de cunho instintivo, visceral, que Julião Sarmiento consegue fazer despertar no observador, atenda-se às palavras que Eduardo Batarda (*Sempre Fixe*, 12-7-1975) escreve sobre alguns trabalhos fotográficos da autoria de Sarmiento, exibidos numa colectiva que reunia também obras de José Costa Alves e Jorge Costa Martins (Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1975): "eram trabalhos [...] servidos por um atraente modelo [...] E, para quem gosta de ver senhoras e quiser olhá-lo num 'primeiro grau não artístico', estimulantiíssimo".

olham nos olhos inviabilizam o deleite "desinibido, desconstrangido, escapado à lei do olhar do outro", que, para José Gil, habita genericamente na situação do *topos* do "ver sem ser visto" (Gil 1994, 45).

8.2 O fetiche sexual I (a peça de vestuário ou a roupa interior)

De modo auxiliar, importará para a questão específica que agora aqui nos ocupa – a indumentária sexualmente fetichizada – , resgatar o trecho fundamental da autoria de Sigmund Freud que o curador americano Michael Tarantino cita num texto - significativamente intitulado "Sexo, Filme e Arquitectura" -, que este último dedica ao trabalho de Julião Sarmiento.

Aquilo que substitui o objecto sexual é uma parte do corpo (o pé ou o cabelo, por exemplo) em geral totalmente inapropriada para fins sexuais, ou então qualquer objecto inanimado que tenha uma relação assinalável com a pessoa que substitui ou, de preferência, com a sexualidade dessa pessoa (ex: uma peça de vestuário ou roupa interior) (Freud 1905, cit. p. Tarantino 1993, 22).

Numa das sequências que um conjunto de *polaroids* desenvolve (*Sem Título*, 1974), toda a panóplia cliché sexualmente fetichizada da indumentária feminina surge repertoriada na mesma mulher. Num mostruário paulatinamente construído em sequência, vemos os sapatos altos, as meias de vidro, o casaco de pele de leopardo e a cinta de ligas, terminando abruptamente na abertura obscena da cueca transparente. Numa palavra: trata-se de toda uma colecção de adereços, próxima daquela que faz, para Roland Barthes, com que o corpo vivo "reintegre sem cessar a categoria dos objectos de luxo, que cercam o homem de um cenário mágico" (Barthes 1984 [1957], 136), e que termina explicitando o sexo, lugar-comum que remete igualmente para uma inspiradora passagem de um célebre texto do ensaísta francês intitulado "Strip-Tease".

[...] é essa a significação profunda do sexo de diamante ou de lantejoulas, que constitui o próprio fim do strip-tease: esse triângulo último, pela sua forma pura e geométrica,

pela sua matéria brilhante e dura, barra o sexo com a espada de pureza, e remete definitivamente a mulher para o universo mineralógico, sendo aqui a pedra (preciosa) o tema irrefutável do objecto total e inútil (Barthes, 1984 [1957], 137).

Partindo destes aforismos e correlatos, podemos aferir que Sarmiento joga com a natureza fetichista desses acessórios mediante um jogo semiótico consignado ao poder sugestivo da estimulação/sugestão sexual do *objecto* (acessório de roupa). O que normalmente serviria para encobrir e cercear o acesso directo, agora é, a *contrário*, transparente, aberto, *convite*. Perversidade latente na verdadeira acepção da palavra: a inversão "maliciosa" de uma simples peça de vestuário – subitamente convertida em signo de convite sexual declarado – advém de uma inquietante tensão entre o *topos* regular e inócuo da *cueca-velamento* (zona de limiar, última barreira a derrubar) e a *cueca-exposição* que desvirtua a sua funcionalidade primeira (cobrir/barrar o sexo) para se dirigir para os territórios do *obsceno*, que a perna arqueada por seu turno reitera ou potencia.

A tensão entre ocultação e desvendamento está em acto: ainda que o sexo esteja totalmente exposto, desprovido de uma mediação física e visual, o resíduo da primeira função – da cueca – resiste. O seu fantasma, sobre a forma de uma ubiquidade latente, mnemónica, permanece enquanto signo de *cobertura*, sancionando esta deliciosa *contradição*: a mulher ainda que com as cuecas postas está apta para o *acto*.

8.3. O fetiche sexual II: os planos obsessivos focados em partes do corpo

Num texto genericamente dedicado ao trabalho de Sarmiento, baseando-se nas teses do teórico de cinema francês Christian Metz¹²¹, a curadora norte-americana Nancy Spector assevera que,

Na terminologia de Freud, a fetichização é a estratégia utilizada pelo inconsciente para se defender do medo devastador da castração activada na primeira infância quando o pequeno rapaz se depara com a ausência de phallus da mãe. De modo a anular esta

¹²¹ Cit. do autor - Christian Metz, "Photography and Fetishism", in Carl Squiers, ed., *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography* (Seattle: Bay Press, 1990), pp. 157-64.

primeira percepção de falta – para tornar o visível invisível – a mente fixa um objecto – normalmente uma peça de roupa ou parte do corpo – que encontrou um pouco antes desta experiência horrorizante que consubstanciou a ausência que dotou o seu objecto com 'magia' e poderes eróticos. Esta negação e deslocamento do olhar (embora masculino) tem uma analogia na fotografia através o seu sistema estrutural de enquadrar e desenquadrar o sujeito (Spector 1997, 175).

Nos trabalhos de Sarmiento que temos vindo a aflorar, o enquadramento detém-se claramente nos detalhes dos corpos femininos, promovendo uma dimensão fetichista. Porquanto, o recurso à *polaroid* opera de um modo nada inócuo. Neste âmbito, Pedro Lapa sublinha que "à fotografia modernista entendida como desejo de estetização da imagem, estas *polaroids* contrapõem o desejo que produz a própria imagem, remetendo os seus pressupostos estéticos para a convenção dos usos, para o óbvio"¹²² (Lapa 2002, 11). O corte pouco convencional do enquadramento, obsessivo e deselegante, quando incide somente nas pernas e no tronco dos intervenientes (*Sem Título*, 1973), oblitera deliberadamente o rosto: veja-se uma das fotos que compõe uma sequência diegética, *Sem Título*, de 1974, mostrando a parte de cima do vestido desabotoado que, levantado na parte de baixo, deixa vislumbrar ainda uma liga e um pedaço da coxa semi-desnuda.

Numa entrevista conduzida por Celant, partindo de uma obra particular, *Faces* (filme Super-8), Sarmiento nota que os seus filmes são sobre *pormenores*: "Nunca o corpo integral. Mas sempre pormenores do corpo" (Sarmiento in Celant 1997, 105). Na sequência deste comentário, e já a propósito de uma outra obra do mesmo ano, *Sem Título (Bataille)*, Germano Celant refere-se ao papel do "detalhe" como elemento que "fornece um ponto de referência à sensualidade corporal". Ou seja, o *pormenor* funciona aqui – acompanhando as palavras do crítico de arte italiano – como uma "provocação

¹²²

Reportamo-nos ao paradigma necessariamente tributário da "entrada" da fotografia no mundo da arte, para a qual, importa convocar, por um lado, um movimento que opera no interior do domínio mais restrito da fotografia, quando os próprios fotógrafos assumindo *uma vertente experimental* (Gauss 1987, 103-118) alargam as possibilidades do *medium* em detrimento de um rigidez modernista; e por outro lado, uma série de artistas – com Rauschenberg e Warhol à cabeça –, que, acompanhando *um novo entendimento do estatuto da imagem*, aderem sem peias a um *descomprometimento para com os seus cânones puristas*, adoptando-a (ou apropriando-a), assim, como imagem passível de ser integrada no processo do "fazer" artístico (ver Gauss 1987, 81-89).

erótica ao olhar", na justa medida em que "serve para conquistar a atenção e criar um movimento passional de atracção entre amante e amado"¹²³ (Celant 1997, 105).

João Lopes já havia escrito um belo texto intitulado "Imagem como Olhos" dedicado à obra convocada na supracitada entrevista, onde sublinha esta permutabilidade, esta reversibilidade estrutural, no que toca à mútua sedução entre o observador e o observado.

Digamos que há em 'Faces' o gosto da sedução. E num duplo sentido: sedução do objecto filmado em relação à câmara e sedução do filme em relação ao espectador. No primeiro caso, é mais ou menos claro que esse movimento sedutor é recíproco: a câmara também procura, à sua maneira, seduzir aquilo que filma [...] (Lopes 1981, 18).

Também no texto que figura no catálogo da mostra *Monumental 95. Mistérios de Lisboa* (Cine-Teatro Monumental / Associação Cultural Saldanha, Lisboa, 1995), Augusto M. Seabra evidenciara que, "*Faces* ou *Pernas* são títulos eminentemente reveladores de um olhar sobre os corpos, em concreto sobre aspectos de corpos femininos. A câmara olha cabeças, bocas, vaginas ou pernas que a seduzem, e que se lhes oferecem". Alexandre Melo parece dar-nos uma leitura de outro alcance sobre o papel do pormenor do corpo na obra de Sarmiento, ao asseverar que,

o objecto da paixão torna-se intotalizável e irrepresentável porque a natureza obsessiva das dinâmicas do imaginário que o institui é demasiado intensa para nele preservar a unidade, identidade e completude necessárias à definição de um objecto propriamente dito (Melo 1989 [monografia], 11).

A respeito de *Pernas*, Tereza Macrì disserta longamente sobre o olhar obsessivo, fragmentado e intrusivo que tipifica o exercício do voyeurismo filmico¹²⁴.

¹²³ No dizer arguto de Tereza Macrì, que aborda aprofundadamente a cinematografia experimental de Sarmiento, trata-se de "uma cosmografia reticular de copos que descrevem trajetórias da fragmentação do desejo" (Macrì 1998, 93).

¹²⁴ Na relação que ensaia entre *Pernas* (1975) e *Untitled* (1999), Chrissie Iles sublinha agora o "acto público de voyeurismo" marcado pela "distância segura" que contrasta com as "imagens em extremo grande plano dos seus primeiros filmes" (Iles 2003, 92).

[...] é justamente nesses anos [por volta de 1975] que a obsessão Sarmento para o corpo feminino se torna mais invasiva, envolvente e irreprimível. Ele vai seguindo a sua câmara Super-8 na qual o subversivo olho encarna o corpo fragmentado da mulher, numa incursão simbólica, num cruzamento estrábico e emocionante (Macrì 1998, 99).

Trata-se, em suma, seguindo as palavras desta autora, de uma espécie de “fenomenologia do olhar”. E neste acionamento da “atração pela diferença sexual”, dispara a “vontade do artista” em ceder à “curiosidade maculina” ante a “alteridade”¹²⁵, dado que aqui a “vulva representa, obviamente, o acesso ao lugar onde o desejo masculino se realiza” (Macrì 1998, 99).

Também partindo do filme *Pernas*¹²⁶, 1975, Miguel Wandschneider sumariza esquematicamente um conjunto de eixos exploratórios que caracterizam a relação do trabalho fílmico de Sarmento com as tónicas do *voyeurismo* e do fetichismo sexual.

Na sua elementaridade, na redução a um único plano fixo das pernas de uma mulher, este filme condensa alguns temas e facetas recorrentes não só nas obras em filme e vídeo, mas também nas obras fotográficas e nas pinturas de Sarmento. Mencione-se o tema do desejo sexual, dos seus impulsos e das suas fantasias, traduzido na incidência do olhar sobre a tangibilidade dos corpos; a atenção a pormenores do corpo feminino; neste caso as pernas e sobretudo o púbis, com a explícita carga sexual e manifesto sentido fetichista; o jogo de sedução entre a câmara (o olhar do artista) e os corpos filmados (fotografados, pintados), não se sabendo exactamente se estes ignoram ou desafiam o olhar; o voyeurismo, a intrusão através do olhar num território íntimo e perturbante do qual se está (artista, espectador) simultaneamente excluído [...] (Wandschneider 2000, s.n.º/p).

Ainda sob o signo da indagação sobre o *fetice*, *Pernas* será, um pouco mais tarde, alvo de uma leitura que o coloca num outro patamar de profundidade reflexiva. Chrissie Iles disserta sobre o olhar retrospectivo lançado por Sarmento a uma

¹²⁵ Este considerando endereça de pronto a autora à “iconografia da Baubo”, figura mitológica já exaustivamente explorada no longo ensaio que Hubertus Gassner (cf. Gassner 1997) havia redigido no ano anterior para o catálogo da exposição *Werke 1981-1996* (Haus der Kunst, Munique).

¹²⁶ Ainda neste âmbito, continua Tereza Macrì referindo que, “desarmado ante a pulsão e o desejo, Sarmento, intelectualmente, irrompe no corpo fragmentado da imagem [...]. A câmara fixa não deixa respirar [...] [a] respiração da visão maníaca é drenada pelo impacto que a visão requer” (Macrì 1998, 99).

dispositivo à época em risco de obsolescência em razão da iminência da sua superação levada a cabo pelos mass-média. Neste âmbito preciso, a curadora refere-se à homenagem feita por Sarmiento para com “franqueza anónima (*anonymous directness*) que marcou a fotografia pornográfica do século XIX”, associada ao processo de fetichização das pernas na constituição de um “corpo erótico objectificado”, concomitante ao “eclipse da idealização pictórica pela aparente realidade da fotografia” que, por conseguinte, desencadeou “uma intensa ansiedade social”.

Reivindicando uma forma oitocentista no momento do seu desaparecimento, a preocupação de Sarmiento com o corpo erótico feminino objectivado parece uma tentativa de agarrar algo precioso prestes a ser perdido: a linguagem da exposição do corpo feminino, tal como definida pela Paris do século XIX, e pelo próprio cinema – ambos métodos de fetichizar e, assim, de devolver neutralizada a ameaça descontrolada do desejo sexual feminino (Iles 2003, 76).

No final da década, dois trabalhos sobrepõem a voz gravada em *off* à imagem do corpo feminino, parecendo agudizar uma dimensão *voyeurista-fetichista-exibicionista* latente. No primeiro caso, *Déjà Vu*, 1979, mais uma vez sob o signo da sedução, e tendo como pano de fundo uma reprodução fotográfica de grande escala da pintura *Vénus de Urbino* de Ticiano, somos levados por uma deriva vaga, repleta de suspensões da voz¹²⁷, na qual o artista descreve – apropriando as palavras de Pedro Lapa – “o 'caminho circular', o 'caminho de vai-vem em relação' ao objecto de desejo” (Lapa 2002, 15).

Este gesto parece consubstanciar uma imaginária troca de olhares e de contactos, feita mediante um aliciante e envolvente jogo de sedução que faz da visão um pujante catalizador da obsessão pelo toque (“alcanço-te toco-te”, “vejo que estás deitada”, “posso olhar-te, agora podes olhar, agora”, “deixa que espreite a tua arca”, “posso olhar-te de dentro”, “olhas-me de cima”, “olho-te ainda”, “olha-te no centro do teu corpo”). Este aspecto termina metaforicamente concretizado nas duas pequenas fotografias que ampliam e fragmentam o umbigo da mesma *Vénus de Urbino*, ladeada por uma fotografia obscurecida de uma mulher desnudada que assume a mesma pose da *deusa* pintada por pelo mestre veneziano.

¹²⁷ “O lugar de enunciação está alterado ao colocar essas memórias na voz de uma mulher” (Ávila 2002, 144).

No segundo caso, *Landscape* (1980), num plano-sequência a câmara vídeo mostra um percurso obsessivo, lento e com grande proximidade sobre o corpo feminino, detendo-se, por vezes com subtis movimentos, nas suas parcialidades em detrimento de uma cabeça sempre obliterada, ao mesmo tempo que os registos áudio aludem à memória do despertar da sexualidade do artista. Apesar desta obra estabelecer "uma relação não diegética com as imagens" (Ávila 2002, 144), verifica-se porém uma invocação mneumónica vaga que agudiza a experiencição fantasiada pela via da visão ("I remember darting my maid's legs [...] She was white and fat and I was small and I recall seeing her fat legs going up down the house and that was it..." / "my cousin [...] somehow she was sexy... she had small breasts")¹²⁸.

Num registo similar à voz ofegante e entrecortada de *Déjà Vu*, a descrição verbal em *Landscape* surge como uma co-extensão do olhar¹²⁹: ambos fugidios, deambulantes, fracturantes. Percebemos a homologia, porque o movimento é próximo da "acção dos órgãos" que na "actividade erótica" – tal como a descreve George Bataille – é "semelhante ao vaivém das vagas que umas nas outras se penetram e se perdem" (Bataille 1988 [1957], 16).

Somos levados, nesse movimento, a exercer por substituição a acção daquele que, desenfreado, persegue o seu objecto. Este olhar, errante e incerto, nunca se detém num ponto (ou plano) fixo, ao contrário do "efeito hipnótico associado ao *voyeur*" (Wandschneider 2000, s.n.º/p.) que detectamos, por exemplo, em *Pernas*. O movimento deambulante da câmara identifica-se aqui, *a contrario*, com o olhar pulsante, como movimento alusivo à intrusão que o corpo masculino sofregamente aspira. Está em acto a convulsão convocadora das dinâmicas de oscilação e de instabilização que perturbam o equilíbrio e a estabilidade associados às imagens idílicas adstritas à representação erudita secular (como a beatitude de uma *Vénus de Urbino* atesta).

Uma tipologia *voyeur* é assim significativamente hiperbolizada através de um movimento obsessivo portador de dinâmicas de penetração: são apelos à invasão do corpo, apelos à sua violentação, uma vez que ele se vê encerrado, aplacado, pelo distanciamento imobilizado do *objecto-causa do desejo* que resiste em não se submeter

¹²⁸ Por razões de economia de espaço, foram eliminados alguns espaçamentos de intervalo que Julião Sarmiento colocou entre os fragmentos de frases ou de palavras.

¹²⁹ "[...] uma voz em *off* estabelece uma relação não diegética com as imagens" (Ávila 2002, 144).

ao poder visceral da paixão. Entre um e outro, observador e objecto, estende-se um fio invisível, fugidio e sem espessura que o *voyeur* tem que agarrar. Porque o atravessa uma instabilidade permanente, uma flutuação de formas que não assentam num molde rígido. Este vulto-desejado, ora aquém, ora além das formas, impõe-se como um vento mais forte que agita o nosso olhar. Qualquer coisa que descola a visão das formas e a move sem direcção precisa, quase caoticamente. Constância que não implica imobilidade, antes dinamismo incessante: renova-se a cada instante, com modulações ora abruptas, ora ínfimas de intensidade. Sôfrega "contradança" de um movimento infinito que oscila entre o deter-se e o deslocar-se.

Landscape parece ainda encontrar nas palavras de Alexandre Melo um paradigma fulcral no que concerne ao apertado laço que une, no trabalho de Julião Sarmiento, a câmara cinematográfica ao olhar voyeurista.

O fetichismo decorre naturalmente do exercício do olhar e da atenção como modos de retalhar o real e os corpos; processos de eleição obcecada de determinados fragmentos, perspectivas, detalhes. Voltamos ao olhar que, por detrás da câmara, pode fazer zooms, grandes planos, paralíticos; e cancelar tudo o resto, suspender a realidade do mundo (Melo 1989 [monografia], 15).

É justamente nesta estrita congruência – voyeurismo-fetichizado e olhar filtrado pela câmara – permanente em Julião Sarmiento, que o crítico estabelece uma fina cumplicidade com o cinema. E fá-lo mediante duas tónicas estruturantes: o objecto intotalizável¹³⁰, fragmentado pela obsessão da parte do corpo; e o vício, que encerra o sujeito na promessa indeferida de *ver sempre mais*.

O corpo do cinema, o corpo da vedeta, é como o corpo do objecto de paixão, um corpo intotalizável, um corpo não unificável, cujo o poder de atracção é directamente proporcional à sua capacidade de se fragmentar e multiplicar numa infinidade de imagens desejáveis (Melo 1989 [monografia], 15).

¹³⁰ Experienciamos a situação em que o objecto se desagrega e se dispersa em infinitas imagens parcelares obsessivamente desejadas. Maria Jesús Ávila ao descrever o filme *Sombra* refere-se ao "corpo feminino fragmentado", por este ultrapassar "a linearidade através de planos da relação física entre duas mulheres" (Ávila 2002, 98).

E como consequência disso: “O corpo do cinema, como “objecto de paixão”, surge assim para Melo menos como corpo do que como “vício”, na exacta medida em que “abandona o viciado à escravatura de doses que se vão acrescentando umas às outras, cada vez mais fortes e frequentes”.

8.4. “Voyeurismo invertido”: quando o espectador se torna em objecto. Da onnipresença à auto-consciência

O olhar furtivo, encoberto num espaço-sombra, leva-nos a embarcar no fascínio da sua condição clandestina e secreta¹³¹. Esquivo e dissimulado, o carácter ilícito e oculto apimenta. Porém, se partirmos do axioma de que “ver é ser visto” e “olhar é ser olhado”¹³² (Gil 1994, 44), então na performance que está na base da instalação *Jaula/Cage* (1976) de Sarmiento, o *voyeur autorizado* – que define a condição do visitante do Zoo – torna-se vítima do seu próprio olhar¹³³. Aforismo nevrálgico em Sarmiento, plenamente corroborado por Delfim Sardo quando este caracteriza o trabalho do artista como “um deslocamento permanente da responsabilidade deste olhar sobre nós, sobre o espectador, sobre *aquela que vê*”. Porque, continuando com o curador português, “ao sermos aquela que vê, descobrimos a nossa condição de submetidos à visão, condição de submissão ao estado de vítima da compulsão do olhar” (Sardo *Parachute*, Jan.-Mar. 1998).

Sarmiento prossegue a sua pesquisa consignada ao *voyeurismo* diversificando a forma e o sentido como este se manifesta no seu trabalho. Por exemplo, Pedro Lapa (Lapa 2002, 25), comentando dois filmes fulcrais para este eixo interno de pesquisa,

¹³¹ Na análise comparativa que estabelece entre *Pernas* (1975) e *Untitled* (1999), Chrissie Iles sublinha, no segundo vídeo, um elemento novo no quadro das coordenadas recorrentes que enformam o trabalho de Julião Sarmiento neste domínio: o “acto público de voyeurismo”, marcado pela “distância segura”, contrasta, no dizer desta autora, com as “imagens em extremo grande plano dos seus primeiros filmes” (Iles 2003, 92).

¹³² Escreve José Gil que “a reflexividade especular da visão prolonga no mundo a reversibilidade sensível do corpo – que ao ver-se e tocar-se é visto e tocado –, como se o olhar que abre a nossa pele ao olhar dos outros a transporta-se assim para as coisas e as recobrisse com uma pele-espelho que nos reflectisse” (Gil 1994, 44).

¹³³ Este diferimento pode parecer contraditório em relação à proposta contida nas próprias obras (projecto ou experiência), onde o público é convocado e repensado numa ligação insólita quando passa de observador a observado.

Sombra e Faces, disserta sobre as suas implicações psicanalíticas (de clara inspiração freudiana), ao advogar que,

*Há, sem dúvida, nestes filmes uma posição aparentada com o voyeurismo que em termos psicanalíticos supõe uma defesa relativamente à ansiedade do complexo de castração. Ao reduzir a mulher a objecto de observação portadora de sentidos e não portadora de sentidos (objecto de castração, privada do phallus), o voyeur salvaguarda a sua presença dominante através do seu olhar que impõe a significação perante o espectáculo da falta que ela revela. Ora se uma leitura desse teor é possível perante estes filmes, contrapõe-se o facto de que a posição da mulher não é passiva relativamente à produção de significação. O facto de nestes filmes o seu papel consistir na assunção de um prazer, para o caso homossexual, que exclui o domínio masculino (o phallus como objecto imaginário) e se tornar produtora de sentido (assumindo o phallus como significado, símbolo de desejo) devolve ironicamente ao voyeur a ausência e a privação, envolvendo-o na sua própria ansiedade. Também Teresa Macrí a propósito de *Faces* afirma que o aspecto "pecaminoso, estático, indolente, estenuado, revolta o desejo masculino através da fantasia erótica da relação entre duas mulheres" (Lapa 2002, 25; cit. a Macrí 1998, 102).*

Abordando o mesmo filme, *Faces*, e partindo dos mesmo postulados psicanalíticos¹³⁴, Chrissie Iles parece ir ainda mais longe do que Pedro Lapa, ao atribuir

134

A propósito do beijo em *Faces*, e suportado em Pierre Fédiat, Paulo Herkenhoff tece uma leitura que nos merece igualmente atenção. "Com o filme *Faces*, Julião Sarmento acrescenta a sua voz à história do beijo, que iria incluir tudo desde as impossibilidades e limites do desejo na pintura *Les Amants* (1928) por René Magritte ao beijo infinito em *Monument to X* (1928) de Douglas Gordon. As marcas de cortes nas séries *Ataque* (1994) e o beijo em *Faces* apontam para a voracidade antropológica na obra de Sarmento. No artigo 'Le cannibale mélancholique', Pierre Fédiat demonstra que a satisfação do desejo antecipa fantasmas de ruptura e perda, que por seu turno resulta num processo fantasmático de consumo do objecto no sentido de evitar a sua perda. A intensidade libidinal de *Faces* parece resistir aos fantasmas da perda ao investir o beijo com a incorporação do objecto do desejo. Tal devoração do outro, do modo como Fédiat o descreve, antecipa a tristeza, um sentimento melancólico em face do fantasma do sujeito-canibal: 'l'incorporation cannibale n'est point l'act symbolique d'une resolution de la perte'. O oral no processo de incorporação e retenção confere ao anal a função de uma verdadeiro paradigma da teoria do canibalismo. O psicanalista cita *Três Ensaios sobre a Sexualidade...* onde Freud define a 'primeira organização sexual pré-genital... que podemos designar de oral, ou, se preferirem, canibal. Fédiat discute o tópico da incorporação através desta imagem que 'assegura ao oral o papel de modelo, e assim concede às formas primitivas de identificação a evidência de uma conteúdo corporal'. A pintura induz o olhar a embarcar imediatamente no exercício da interpretação. Na exposição do canibalismo pelo pintor Sarmento, a expressão do erótico destitui a sublimação" (Herkenhoff 2004, 109-110).

aos movimentos das línguas, que entram e saem suavemente da boca alheia, um valor simbólico ao qual nos merece crédito.

A língua também representa a linguagem, o discurso e a comunicação, todos eles associadas negativamente à mulher, frequentemente suprimida. [...] A ansiedade masculina sugerida pela violência que atenta silenciar a mulher é abrandada pelas possibilidades fílmicas da fantasia erótica realizada. A língua tradicionalmente associada ao phallus, outro órgão rebelde, assume-se ela mesma como ferramenta libidinosa, que, tal como o phallus, estende o corpo para lá das suas fronteiras físicas fundindo-se com outro, o corpo feminino. A ameaça da impotência provocada por esta exclusão do homem de toda a troca erótica feminina é inversa ao controlo masculino da câmara e que tem lugar no interior do enquadramento (Iles 2003, 82).

Discorrendo sobre a forma com que se manifesta a presença do corpo feminino na obra de Sarmiento, Delfim Sardo advoga que o artista "cria um dispositivo, no qual a mulher performa um gesto para um ausente. Este ausente é substituído pelo espectador, que (literalmente) vive o espaço dessa ausência como substituto, como intruso" (Sardo 1999, 126). João Pinharanda parece complementar esta asserção quando, abordando o "corpus" que a mostra *Julião Sarmiento: Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003) exibiu, detecta uma "predominante encenação voyeurista" (Pinharanda, *Público*, 7-11-2002). E de encenação se tratando, teremos então de destringir e definir diferentes papéis num palco significativamente simulado.

Em *Cópias* (filme Super 8, 1976) o espectador assume-se, mais do que em qualquer outra obra, inelutavelmente como *intruso*. Duas mulheres desnudadas encontra-se frente a frente replicando gestos e caricias feitos a si mesmas parecendo querer delimitar o corpo. Chega-se a este paradoxo: é o próprio observador que, nesta tripla relação, está *a mais*.¹³⁵ Formula-se um padrão: o sujeito identifica-se automaticamente com qualquer pessoa (ou personagem) que ocupe na estrutura da

135

No texto que escreve para o catálogo da mostra *Monumental 95. Mistérios de Lisboa* (Cine-Teatro Monumental / Associação Cultural Saldanha, Lisboa, 1995), sobre os filmes *Faces*, *Pernas* ou *Sombras* de Julião Sarmiento, Augusto M. Seabra escreve que, "o espectador [...] Está soberanamente desamparado, hesitante entre o desejo 'voyeur' (não é *Peeping Tom*, segundo o filme de Michel Powell, título de uma posterior tema de Sarmiento?) e a estranheza. 'O espectador é *aquele que já lá está*. Mesmo que o filme ignore por completo a potencialidade da sua presença/ausência' (João Lopes)" (Seabra 1995, 168).

cena/narrativa a mesma posição que ele. (Afirma Roland Barthes que "a identificação não tem acepção psicológica; é uma pura operação estrutural: sou aquele que tem o mesmo lugar que eu" (Barthes 1995 [1977], 165).

Compreendemos a homologia. Uma longa cadeia de equivalência liga-me ao *lugar* do artista. Mas, subitamente, sofro um estremecimento. O processo de *substituição* é abruptamente golpeado quando, no fim do filme, o artista se transfere da situação de "ausente" (encoberto) para a publicidade "descarada" da sua presença enquanto gloriosa assunção de uma condição *voyeurista-exibicionista*.

Primeiro. O corpo que espreito é alvo de uma *posse partilhada*, como uma situação de um amigo que me convida a ver o que ele também viu (ou está a ver): aquela situação totalmente aberta, exposta ao deleite, de experimentar *também* a sensação de possuir mágica e sub-repticiamente aqueles dois corpos pela via da visão.

Segundo. O que o artista na sua condição de (primeiro) *voyeur* está a ver e a mostrar é, por fim, a sua nudez exibida. Transforma-se em exibicionista¹³⁶, ao aparecer para um olhar que ele desejaria totalmente desinibido, desconstrangido.

Porque o espaço furtivo se desvela subitamente, o sujeito saiu do seu toldo que o encobria. Mal a clandestinidade do espaço-sombra foi iluminada pela nossa visão, Sarmiento deixa então de *ser todos os olhares*, o *único olhar total de todos os olhares* – para aplicar uma formulação de José Gil (Gil 1994, 48) sobre o tema – porque descoincide com o *meu*. O (nosso) laço de simultaneidade sutural – que implicava o "empréstimo" dos olhos do artista – rompeu-se. Ficámos sozinhos na sombra residual, como uma não-imagem, ou como ser invisível por detrás da imagem; no seu "fora", naquele lugar que podemos chamar de "ponto de vista"¹³⁷.

No fundo, trata-se de um opticalidade descarnada, des-corporalizada, como se o olhar se tivesse dividido entre objectiva e corpo do sujeito. Porque ele aparece de

¹³⁶ José Gil esclarece-nos quando escreve que, "o voyeurista transforma-se em exibicionista (como disse Freud, fazendo do segundo o resultado de uma deslocação pulsional do primeiro: de um objecto exterior - ver -, para o corpo próprio - ser visto; e curiosamente, Freud funda esta convivência entre voyeurismo e o exibicionismo no auto-erotismo reflexivo da criança que tem prazer em ver os seus órgãos genitais, e estes retiram prazer em serem vistos...)" (Gil 2000, 48).

¹³⁷ Sobre a assunção do "ponto de vista" na peça fílmica que nos ocupa, Miguel Wandschneider escreve o seguinte: "*Faces*, *Cópias* e *Sombra* formam tríptico cujo denominador comum é a relação entre duas mulheres. Na realidade, a estrutura de relações entre corpos e olhares é ternária, a tal ponto o olhar do artista se faz omnipresente. Isso mesmo é sugerido em *Cópias* com o aparecimento inesperado do artista no final do filme e com os interlúdios de paisagem, duas formas de tornar manifesta a questão do ponto de vista" (Wandschneider 2000, s/n.º p.).

repente como um excesso, como um acréscimo enigmático ao dispositivo habitual. Assim, no auge dessa descoincidência, firma-se o abismo da estranheza máxima, mediante a alteridade súbita de papéis, que auspicia um descentramento inesgotável, uma inquietação vaga, porque podemos ser nós a seguir os desvelados. (Ainda) não somos *sujeito de acção* (personagem), somos um mero *ponto de vista*. Lugar abandonado, deixado para trás. A imagem é isso de que estou excluído.

8.5. A triangulação entre *fase do espelho*, mito de narciso e o voyeurismo cinéfilo

Debrucemo-nos sobre o título: *Cópias*. Vemos uma duplicidade de figuras quase espelhadas. Mas a repetição de mulheres quase idênticas, em planos opostos (frontalidade), introduz em cada uma delas uma *diferença* subtil, captável apenas como se uma variação se tratasse (uma das "musas" tem o cabelo mais longo). Como *cópia* da relação que liga o modelo originário à cópia sensível, verificamos que Sarmento não busca a semelhança ou a analogia de formas, mas sobretudo o lugar topológico da génese da semelhança: o Espelho.

Para Jacques Lacan, a criança entra no simbólico ao descobrir a sua própria imagem no espelho entre os seis e os dezoito meses de idade. É o *estágio do espelho* (cf. Lacan 2000 [1949], 609-613), ou seja, o momento em que, uma primeira vez, ela capta a imagem do seu corpo reunido. O que ela vivia como fragmentado aparece-lhe de repente como a imagem do outro. A partir desse momento começa toda a aventura da intersubjectividade, da construção imaginária do eu.¹³⁸

Em *Cópias*, Sarmento parte, assim, da intersecção de duas referências eruditas de peso – o *mito de narciso* e a *fase do espelho* de Lacan – para seguidamente proceder a uma inflexão curiosa. Confundindo o reflexo do espelho (dois corpos muito similares,

¹³⁸ Noutra ocasião, esta ideia sai complementada quando o psicanalista francês disserta do seguinte modo: "Vocês terão que ver aí que é no Outro (A) que o sujeito se constitui como ideal, que ele tem que regular o acerto do que vem como eu, ou o eu ideal - que não é o ideal do eu - quer dizer, a se constituir em sua realidade imaginária. Este esquema torna claro - eu o sublinho a propósito dos últimos elementos que trouxe, em torno da pulsão escópica - que ali onde o sujeito se vê, isto é, onde se forja essa imagem real e invertida do seu próprio corpo que é dado no esquema do eu, não é lá onde ele se olha. / Mas, certamente, é no espaço do Outro (A) que ele vê, e o ponto onde ele se olha também está nesse espaço" (Lacan 1979 [1964], 137).

ambos esbeltos e delgados) com a sugestiva relação (erótica, lésbica) entre duas mulheres, o artista transplanta o auto-erotismo narcísico (daquele que se apaixona pela sua imagem julgando-a ser de outro), para a situação em que alguém se confronta com a imagem efectiva de outrém¹³⁹, tomando-a lúdica e operatoricamente como exercício de redescoberta do seu corpo (agora profundamente sexuado, libidinoso) feito diante do espelho – lembrando também que, depois de Freud, o encanto de uma pretensa inocência infantil foi rompido.

É caso para dizer-se que, mediante um processo de identificação/transitividade, a reflexividade especular da visão se materializa na reversibilidade sensível do corpo – que *ao ver-se e tocar-se é visto e tocado* –, como se o olhar do outro o transportasse para fora de si. Circuito infundável que gera reverberações que se sobrepõem: é o olhar transferido para o corpo do outro a partir do reflexo da pele do outro.

Esta "*mise-en-scène*" diz-nos, por fim, que a condição de *voyeurismo* se resume a um jogo de espelhos, a uma inclusão em abismo de imagens. Assim nasce este singular sistema de trocas, permutas e reversibilidades. Estou preso num espelho que se desloca e que me capta onde há uma estrutura dual. Imagem que atrai e reflecte o olhar que a olha.

8.6. A elisão do olhar do *objecto-causa* de desejo: a mulher desprovida de olhar e de subjectividade

No trabalho de Sarmiento, ao corporalizar o lugar do imaginário, de uma projecção da fantasia masculina (vulgarmente conotado com "objecto sexual"), a mulher é relegada, como se referiu, para o estereótipo das poses e atitudes cliché da sedução calculada. Assim, ela é mostrada como um *outro* sexual, preso na vulgaridade do mundo social da fotos que circulam mundanamente, em prol da insinuação de um

¹³⁹ Partindo dos contributos de Henri Wallon sobre a psicologia infantil, Ernesto Sousa nota que, "provou-se que na criança há um *transitivismo* que a leva à identificação ambígua com a imagem do espelho. Para a criança ela é simultaneamente ela própria no espelho e no seu próprio corpo. Esta transitividade que não desaparece no adulto e que subsiste subjacente à descoberta da individualidade (descoberta do eu, experiência do *Cogito*) funda a descoberta de que há em nós um ser-de-outrem-para-mim: que, enfim, há em nós originalmente um ser social" (Sousa 1966, 8-9, cit. p. Mariana Santos 2003, 152).

imaginário mais *genérico* ou mais *estandardizado*¹⁴⁰, a fim de cumprir com eficácia o seu papel de dispositivo de criação de "elementos da montagem erótica de atracções" (Tarantino 1992, 29).

Com esta empresa, Sarmiento encontra-se liminarmente exonerado de todo o esforço do sujeito apaixonado para compreender e definir o ser amado/desejado "em si" como tipo de carácter, psicológico ou nevrótico.

Esta ideia aparece explanada em vários "leitores" do seu trabalho.

Num primeiro nível, a obliteração das cabeças reenvia para o "anonimato" (Eduardo Batarda, *Sempre Fixe*, 12-7-1975) dos modelos/intervenientes. Num segundo nível, se Germano Celant, numa entrevista que conduz com Julião Sarmiento, alega que "a focalização num detalhe é um novo processo de erotização, mas, considerada na sua frieza, transforma-se num conhecer mágico, onde a sensualidade se torna conceptualizada ou abstracção" (Celant 1997, 188), já Miguel Wandschneider, comentando três filmes do artista – *Faces*, *Cópias* e *Sombra* – é mais assertivo ao observar que,

¹⁴⁰ Sarmiento não incorre na publicidade ou explicitação de situações vivenciais de recorte existencial como fim em si mesmo. O motivo do tratamento distanciado (objectualizado) da figura feminina encontra-se filtrado sob um princípio de abstracção que assenta na *ideia genérica de mulher*. Questionado sobre "quem são as suas mulheres?", Sarmiento responde: "Não são mulheres, é a essência da mulher, sem rosto, de quem nada se sabe a não ser eu próprio. [...] Transformo pessoas existentes, que respiram e falam, numa espécie de identidade genérica" (Julião Sarmiento in Ana Marques Gastão, *Diário de Notícias*, 24-2-2000).

Sobre esta questão, escreve Alexandre Melo o seguinte: "Ainda que exista um objecto real e concreto que sirva de referência à representação, ele não é mais, em termos da pintura como trabalho de paixão, do que um ponto de apoio para dinâmicas que na sua tensão global visam uma generalidade muito mais vasta – a ideia de objecto de paixão – que nas suas fixações particulares se prendem e obcecaram com particularidades muito mais específicas – as características materiais de cada uma das *aparências*" (Melo 1989, 10).

Também Tereza Macrì, na detalhada abordagem que faz sobre a cinematografia experimental de Sarmiento, constata a omnipresença de um "mecanismo de desapossamento imaginativo", que enfatiza o "corpo anónimo da mulher" e seu "fracionamento", tendente a "repetir-se ao infinito e infinitesimalmente" (Macrì 1998, 104).

É através de um trabalho de "cenógrafo" ou de "coreógrafo", protagonizado por Sarmiento no contexto das *Pinturas Brancas*, que Adrian Searle chega ao problema da "duplicação da mulher", contíguo ao seu carácter genérico, múltiplo e disseminado em figuras várias dessa instância: "Existe sempre uma mulher, às vezes duas mulheres, mas uma pode muito bem ser a outra, independentemente de quem ela é. Uma sucessão de mulheres deslizando de uma para outra" (Searle 2003, 31).

Para compreender o posicionamento de Julião Sarmiento devemos atender à teoria freudiana. Sobe essa luz, Michel Haar esclarece que, "no homem normal, a libido é essencialmente plástica, isto é, móvel e adaptável. Um homem pode desejar um grande número de mulheres; as exigências prévias da libido são muito pouco precisas. Só depois de um homem ter escolhido esta ou aquela mulher, a sua escolha revestirá retrospectivamente uma aparência de necessidade. Mas, para o homem normal, não existe nenhuma necessidade prévia quanto à natureza do objecto escolhido" (Haar 1994 [1979], 64).

Mais uma vez, e como é comum na obra de Sarmiento, a mulher surge despida de qualquer psicologia e da sua individualidade enquanto sujeito: é a presença insinuante do seu corpo, nu ou vestido, que se constitui como obscuro objecto de desejo, catalisador das obsessões e dos fantasmas sexuais do artista, além de agente e/ou destinatário da acção, que o olhar suspende (Wandschneider 2000, s/p.).

Esta elisão do olhar da mulher, invariavelmente requerida para assumir o papel de *objecto-causa* de desejo, surge de diferentes formas – fragmentado pelo corte do plano da câmara (numa *polaroid*, *Sem Título*, de 1974, e no filme *Faces*, 1976), obliterado pela veladura dos óculos escuros (numa *polaroid*, *Sem Título*, de 1974), suprimido pelos olhos cerrados (numa *polaroid*, *Sem Título*, de 1974), desviado para outra direcção ou fortuitamente coberto pelo cabelo (*Sombra*, 1976), firmemente tapado ora pelas próprias mãos, ora por um pequeno panejamento (numa *polaroid*, *Sem Título*, 1974, e em *Lettre d'Amour*, 1977), ora impenetrável pela máscara inexpressiva da ataraxia/apatia do rosto (*Sem Título (Strip)*, 1975-2002).

Mesmo nas escassas situações que envolvem interacções físicas entre corpos, a mulher parece desprovida não só do olhar como até de *vontade*, cabalmente exaurida na condição de ser *desejante* (subjectividade evacuada). Na encenação já citada que uma sequência de onze fotografias desenvolve (*Sem Título*, 1973), o homem sentando ao seu lado no divã tenta captá-la, primeiro, com a proximidade de um avanço subtil. Depois, uma carícia abrupta no seu seio, que não é repelida nem manifestamente desejada. Excitado e decisivo, ataca de repente. O peso inclinado do seu corpo e o arrebatamento das suas mãos pesquisadoras não encontram defesa. O ímpeto dele não exige retribuição e toma a indiferença por bom acolhimento. Ela, petrificada na sua pose imóvel, revela-se, por fim, como imagem fantasmática que subitamente se desvanece.

8.7. A frieza/cerebralidade da analítica sadiana

Sarmiento arreda-se de um pesquisa, sobejamente recorrente (e decisiva) em meados dos anos 70, polarizada na identidade do *Self* através do corpo e do questionamento da fixidez das prerrogativas que regulam a identidade do género

sexual¹⁴¹ (daí a auto-representação, a mascarada fetichista, o jogo constante de permutas diversas, a ambivalência apensa à hibridez sexualmente provocante e provocatória, protagonizada por artistas como Jürgen Klauke, Urs Lüth...). Sarmento prefere antes enveredar por um mapeamento de projecções da alteridade sexual assente invariavelmente no corpo feminino eroticizado, consubstanciado pelo olhar masculino predador e *voyeur*.¹⁴²

O artista cria assim uma enigmática tensão entre (1) a manifestação confessional, de recorte existencial, aparentemente não nivelada pelo distanciamento¹⁴³, que encontraria no Outro sexual uma projecção das suas obsessões mais íntimas que povoam o seu inconsciente¹⁴⁴; e (2) o lance da adução metódica¹⁴⁵, enquanto "sedução

¹⁴¹ Na última monografia que escreve sobre Julião Sarmento, uma das primeiras caracterizações genéricas que Alexandre Melo tece sobre a totalidade da obra do artista, assenta na asserção de que, "Sarmento não segue a perspectiva sociológica que, nos últimos tempos, transformou a representação do corpo em polarizador de uma enorme variedade de questões e debates relacionados com matérias da maior relevância social e política, como sejam a sexualidade, o género, a raça e as discriminações e eles associadas. [...] o trabalho de Sarmento tem algo a dizer, e algo profundamente radical, a respeito, por exemplo da mulher, só que o ponto de partida para o tratamento de tema não é político nem sociológico mas, por assim dizer, existencial" (Melo 2005, 5).

¹⁴² Este paradigma surge exemplarmente explanado numa entrevista conduzida por Ruth Rosengarten (*City*, Mar. 2000, p. 68-70) por ocasião da retrospectiva *Flashback* (CAM/FCG, Lisboa, 2000), na qual importa citar algumas passagens a este respeito profundamente reveladoras.

Ruth Rosengarten: "Uma das questões mais recorrentes em relação ao teu trabalho é a questão de quem olha e de quem está a ser visto. Pressupondo um discurso heterossexual – acho que se pode pressupor isso em relação ao teu trabalho – há um olhar de desejo, mas é sempre um olhar unilateral. O homem olha, a mulher é vista. [...]"

Julião Sarmento: "[...] Quando tu dizes que eu não represento homens, só represento mulheres, não é verdade. Represento homens. O homem sou eu".

R. R.: "Era isso que eu estava a dizer. Colocas o homem sempre na posição do espectador, nunca de quem está a ser visto.

J. S.: Porque eu estou a olhar, e eu sou homem. Sou incapaz de me colocar na posição de uma mulher. O meu trabalho teve sempre este lado voyeurístico. É uma parte intrínseca da minha maneira de pensar e da minha maneira de ser".

¹⁴³ Em entrevista com o artista, Germano Celant (Celant 1997, 105) alega que, "a provocação visual das tuas primeiras obras parece-me ser uma combinação de audácia e de prudência, baseada numa sedução fria". Asserção que Sarmento corrobora em parte mas que simultaneamente *re-centra* do seguinte modo: "Existe sempre a intensidade do movimento. Eu jamais poderia ser moderado em relação aquilo que faço. E penso que esta frieza e este desapego face àquilo que se realiza só é bom quando sou eu a detectá-los nos outros a partir do meu ponto de vista. [...] O trabalho de artistas como Jeff Wall, Rodney Graham ou Atom Egoyan no cinema, apresenta esse nivelamento, essa frieza, esse desapego [...]. Eu nunca conseguiria ter esse tipo de frieza e de distância em relação ao tema. Jamais. É muito estranho, parece a diferença entre o Fellini e o Antonioni. O Fellini apresenta-nos o personagem e diz-nos como é que quer que nós o vejamos, enquanto o Antonioni nos oferece o personagem e deixa-nos fazer as nossas próprias escolhas. Sem moralismo" (Julião Sarmento in Celant 1997, 105).

¹⁴⁴ Abordando a cinematografia experimental de Sarmento produzida entre finais da década de 60 e meados do decénio de 70, Chrissie Iles escreve que estes filmes resultam da "convergência de uma série de viragens no artístico, no cinemático e no corpo político". Porém, o seu "secretismo" (*covertness*) opera enquanto "espécie de simbólica representação do próprio inconsciente do artista" (Iles 2003, 71).

fria" (Celant 1997, 105) ou "espécie de sexualidade desapaixonada" (Tarantino 1992, 29), que nos transporta para uma *analítica/cerebralidade sadiniana*¹⁴⁶.

Sem Título (Strip), 1975/2002, inaugura a situação da *inacção* mediante o corpo petrificado na pose única. O estatismo da figura – a mulher permanece imóvel com o braço direito apoiado num roupeiro e o esquerdo sobre a anca – contrasta com o expectável desenrolar de uma panóplia conhecida e repisada de gestos. Trata-se, assim, de um *strip-tease*¹⁴⁷ inverosímil, sem qualquer coreografia, esterilizado na pura indagação analítica. Porque mais do que *domesticado*¹⁴⁸, pelos esteriótipos-padrão apensos à condição de "espectáculo", o erotismo está aqui abolido¹⁴⁹. Sem dança, aquela

¹⁴⁵ "A focalização num detalhe é um novo processo de erotização, mas, considerada na sua frieza, transforma-se num conhecer mágico, onde a sensualidade se torna conceptualizada ou abstracção. Um trânsito entre polaridades contrastantes" (Celant 1997, 188).

Na crítica que escreve sobre a retrospectiva que o Museu do Chiado exibiu (*Trabalhos dos Anos 70*, Lisboa 2002/2003), o crítico de cinema João Lopes assevera que, "ver é, de uma só vez, encenar algum desejo e projectar algum outro. Daí que, em diversos trabalhos seus, as marcas sexuais se exponham num misto de desafio perverso e pose austera, quase gelada" (João Lopes, *Diário de Notícias*, 1-2-2003).

¹⁴⁶ George Bataille (partindo de Simone de Beauvoir) atesta de modo categórico esta caracterização que aqui se enuncia a respeito do ideário de Sade. "Simone de Beauvoir tem razão, ao demonstrar um esforço desesperado de Sade tendente a tornar em coisa a imagem que o excita, em acrescentar o seu comportamento no único dos seus deboches de que temos uma narração circunstanciada (aquela que nos deram as testemunhas perante os tribunais): 'Em Marselha', diz-nos ela, 'mandava que o chicoteassem, mas de tempos a tempos, retirava-se para um canto e escrevia num papel o número de chicotadas que acabava de receber'. As suas próprias narrações estão também cheias de medidas: muitas vezes o comprimento dos membros viris é dado em polegadas e em linhas; às vezes um dos participantes diverte-se, durante a orgia, a tirar medidas. [...] os escritos de Sade revelaram a antinomia da violência e da consciência, mas o seu valor singular é eles tenderem a fazer entrar na consciência aquilo de que os homens quase sempre se desviaram procurando falsas saídas e negações provisórias. / Eles introduzem na reflexão sobre a violência a lentidão e o espírito de observação, que são características da consciência" (Bataille 1988 [1957], 171 e 172).

¹⁴⁷ Para George Bataille, a mulher, "quando se despe, revela sempre o objecto de desejo dum homem, objecto distinto, individualmente proposto à apreciação" (Bataille 1988 [1957], 114).

¹⁴⁸ Num admirável texto intitulado "Strip-tease", que integra o livro *Mythologies* de Roland Barthes, o ensaísta francês afirma que o *strip-tease* se baseia na "contradição" de "dessexualizar a mulher no próprio momento em que está despida. [...] como se o erotismo se reduzisse, aqui, a uma espécie de terror delicioso, de que basta anunciar os signos rituais para provocar, ao mesmo tempo, a ideia de sexo e o seu esconjuro. [...] processo de mistificação que consiste em vacinar o público com uma ponta de mal, para melhor o banhar em seguida num Bem Moral, que a partir daí fica imunizado. [...] o fim do *strip* não é já, então, o de expor à luz uma profundidade secreta, mas o de significar, através do despojamento de uma vestimenta barroca e artificial, a nudez como vestuário *natural* da mulher, o que reverte, finalmente, num regresso a um estado perfeitamente pudico da carne. [...] no *Moulin-Rouge*, um esconjuro de um outro tipo se esboça, por certo tipicamente francês, esconjuro que, aliás, visa menos abolir o erotismo do que domesticá-lo: o apresentador procura dar ao *strip-tease* um estatuto pequeno-burguês tranquilizante. [...] O *strip-tease* reitegra neste caso o salão, familiariza-se, emburguesa-se, como se os Franceses [...] não pudessem conceber o erotismo senão como uma propriedade doméstica, caucionada pelo alibi do desporto semanal, muito mais que pelo o do espectáculo mágico" (Barthes, 1984 [1957], 136-138).

¹⁴⁹ Em *Sade Fourier e Loyola* escreve Roland Barthes que, "Sade não é erótico: como já dissemos, nunca há em Sade qualquer espécie de *strip-tease* – esse apólogo essencial do erotismo moderno" (Barthes 1971b, 31). Quase no final do livro o autor retoma esta questão conferindo-lhe um tópico que a

"ondulação levemente ritmada", e sem os "gestos de desocultação", que o caracterizam (Barthes 1957, 138), está em acto uma perversidade latente, uma clivagem perturbadora: é um *strip* duplamente *des-erotizado*. O "Nu" a que no final se chega – figura estática e humana ilusoriamente una –, permanece ele mesmo irreal, liso e desapossado, como um manequim. Porque, surpreendentemente, em nenhum momento a mulher agiu contra o "medo da imobilidade" que, para Barthes, "dá ao espectáculo a caução da Arte"¹⁵⁰. Já não munido com o rol de "gestos rituais, mil vezes vistos" que operam como "um cosmético dos movimentos" para *esconder a nudez*, este insólito *strip* que Sarmiento nos apresentava acaba por inverter perversamente a lógica prescrita por R. Barthes.

Vemos desse modo as profissionais de strip-tease envolverem-se num à-vontade milagroso que as veste sem cessar, as afasta, lhes dá a indiferença gelada das praticantes hábeis, refugiadas altivamente na certeza da sua técnica: a sua ciência veste-as como se fosse roupa (Barthes 1957, 138).

A perversidade que Sarmiento imprime na lógica habitual do *strip* é-nos fornecida por uma inversão radical: a "indiferença gelada" é garantida, actua indesmentivelmente, já não pela via da "dança", mas pela mesma "imobilidade" que no entendimento de Barthes *ameaçava*¹⁵¹ a primeira.¹⁵² Assim, em *Sem Título (Strip)*, com a frialdade voyeurista que esta transporta, o espectador mergulha numa perversa anafrodisia. E na esterilidade que a fleuma analítica corporaliza, ressurgem a ressonância da *indiferença* como componente de cerebralidade sadiana. Forma-se subitamente uma

autonomiza, ao referir que, "o *strip-tease* é uma narrativa: desenvolve no tempo os termos (os 'classemas') de um código que é o Enigma: promete-se, desde o início, a descoberta de um segredo, depois essa revelação é retardada ('suspensa') e, finalmente, simultaneamente realizada e retirada; [...] Ora em Sade não há nenhum segredo do corpo a procurar, mas apenas uma prática a realizar; [...] Como narrativa, *strip-tease* tem a mesma estrutura da Revelação, faz parte da hermenêutica ocidental. Sade, esse, é materialista quando substitui a linguagem do segredo pela da prática: o que põe termo à cena não é a descoberta da verdade (o sexo), é a fruição" (Barthes 1971b, 154).

¹⁵⁰ Talvez, por isso, em tom irónico, Barthes complementa afirmando entre parêntesis que "as danças de *music-hall* são sempre 'artísticas'" (Barthes 1986 [1957], 137).

¹⁵¹ "Tudo isto [...] pode ser verificado *a contrario* nos 'concursos populares' de *strip-tease* amador. [...] poucos disfarces originários; passos desajeitados, danças insuficientes, a rapariga sempre ameaçada de imobilidade [...] que dão aos gestos de desocultação uma importância inesperada, recusando à mulher o alibi da arte e o refúgio do objecto, encerrando-a numa condição de fraqueza e de medo" (Barthes 1986 [1957], 138).

¹⁵² Nesta estranha "contradança" Sarmiento desestabiliza o conforto envolvente de um rito conhecido.

espantosa (e paradoxal) congruência entre a *anomalia / irregularidade*¹⁵³ que Sarmento imprime ao *topos* do *strip-tease* e a *apatia*¹⁵⁴ que reveste a atitude comum do libertino.

Poderemos aplicar aqui, por antecipação, a mesma destriça feita por Delfim Sardo acerca de uma série pictórica dos anos 90 que corporaliza o interesse de Sarmento por Casanova, em função do artista português parecer encarnar a mesma "apatia do libertino como pornólogo em confronto com o entusiasmo do pornográfico", que por sua vez se efectua no "prazer da demonstração, mas nunca da explicitação" (Sardo 2007b, 19).

8.8. O olhar do *voyeur*: furtivo, de esguelha, de relance, "pelo rabo do olho"

Numa entrevista conduzida por Alexandre Melo, intitulada "*Tudo o que Está à Volta de uma Mulher Sentada numa Cadeira*", Julião Sarmento declara que,

Aquilo que me interessa, por exemplo, no movimento de uma pessoa, não é a pessoa vir dali para aqui, é o facto de eu estar a olhar para ali pelo rabo do olho e entrever a pessoa vir dali para aqui. Ou seja, a imagem é "blurred", "fuzzy". É uma imagem que existe sempre entre duas situações e como tal é sempre uma imagem que não existe

¹⁵³ "[...] a irregularidade não tem sempre um sentido tão nefasto. Em princípio, a nudez é um modo de vestir irregular, que intervém, no plano do prazer, sem que intervenha uma destruição (notemos que a nudez não tem poder de choque se é *regular*, por exemplo no consultório de um médico, ou num campo de nudistas). A obra de Sade introduz normalmente *irregularidades* escandalosas. Insiste, por vezes, no mais simples elemento de atracção erótica, por exemplo quando uma personagem é despida irregularmente. Mas, principalmente e de acordo com as cruéis personagens que Sade faz intervir, nada excita mais do que a 'irregularidade'. O mérito essencial de Sade é ter descoberto, e demonstrado, no transporte voluptuoso, uma função da *irregularidade moral*" (Bataille 1988 [1957], 172-174).

¹⁵⁴ O escritor e filósofo francês Maurice Blanchot, em *Lautréamont et Sade*, determinou esse momento que domina todos os outros, e a que Sade chamou *apatia*: "A apatia é o espírito da negação aplicado ao homem que escolheu ser soberano. É, de algum modo, a causa e o princípio da energia. [...] Sade exige-o: para que a paixão se torne energia, é necessário que ela seja reprimida, que ela se mediatize passando por um necessário momento de insensibilidade [...]. Todos os grandes libertinos, que só viveram para o prazer, são apenas grandes porque aniquilaram neles qualquer capacidade de prazer. Por isso se entregam a horribéis anomalias, exactamente porque a mediocridade das volúpias normais lhes não basta. Mas não são insensíveis: pretendem gozar a sua insensibilidade, a sua negada e aniquilada sensibilidade, e tornam-se ferozes. A crueldade é apenas a autonegação, levada tão longe que se transforma em explosão destruidora. A insensibilidade torna-se o tremor e o temor que agita todo o ser, diz Sade: a alma passa a uma espécie de apatia que se transforma em prazeres cem mil vezes mais divinos do que aqueles que as fraquezas nos oferecem" (Maurice Blanchot 1949, 256-258 ; cit. p. Bataille 1988 [1957], 151-152).

"per si", é sempre o resultado da relação entre uma e outra, é sempre uma coisa de intermeio, de permeio (Sarmiento in Melo 1992, 30 e 40).

Delfim Sardo discorre longamente sobre a "permanência irresolvida" da tensão que perpassa todo o trabalho de Sarmiento, entre processos de construção próximos da montagem cinematográfica e "a percepção de que o que vemos não se passa diante dos nossos olhos", na medida em que é "uma memória fugidia de alguma coisa que já vimos – pelo *canto do olho*". Sensações assaz "contraditórias", para seguir o arguto raciocínio do curador, "já que a ligação ao cinema procede da nossa voracidade de imagem e a obliquidade é uma fuga"¹⁵⁵ (Sardo 1999, 122).

Porém, quem tece primeiramente o nexa entre este olhar oblíquo ou esguechado e a própria condição do olhar *voyeur* é Hubertus Gassner. Detendo-se no depoimento supracitado de Sarmiento, refere o curador alemão que "este espiar (*peeping*), este olhar de relance (*glimpsing*) de que Sarmiento fala aqui não corresponde [...] à percepção requerida pela orientação da realidade, é antes o relance voyeurístico que quer ver sem ser visto"¹⁵⁶ (Gassner 1997, 48).

Visão momentânea e imperfeita. Vislumbre rápido e esquivo, necessariamente breve – típico de quem, impassível, se esforça por parecer indiferente à atraente mulher que subitamente passou diante de si. Trata-se de um olhar que pelo seu carácter fugaz e indirecto apenas permite entrever¹⁵⁷. Daí a imagem desfocada e imperfeita ("blurred", "fuzzy"). Ao contrário do *voyeur* autorizado, protegido na cabine do *peep show*, toda a dificuldade começa com a tentativa de percorrer facilmente os detalhes e contornos do

¹⁵⁵ "A obra de Julião Sarmiento provoca duas sensações que se cruzam de uma forma indiscernível. Em primeiro lugar, uma sensação a que poderíamos chamar *cinematográfica*, resultado de um processo construtivo muito próximo dos processos de montagem cinematográficos. Em segundo lugar, a percepção de que o que vemos não se passa diante dos nossos olhos, mas é, pelo contrário, uma memória fugidia de alguma coisa que já vimos – pelo *canto do olho*. / Curiosamente, estas sensações contraditórias (já que a ligação ao cinema procede da nossa voracidade de imagem e a obliquidade é uma fuga) resumem-se numa tensão. O carácter mais marcante do seu trabalho - e mais impressionante – é a capacidade para a permanência irresolvida desta tensão" (Sardo 1999, 122).

Dito de outro modo, Delfim Sardo põe a tónica no "carácter paradoxal", omnipresente na obra de Sarmiento, em razão de este se situar "entre a ligação cinematográfica e a concomitante compulsão da imagem e o carácter fugidio das suas figurações" (Sardo 1999, 130).

¹⁵⁶ "A imagem desfocada (*blurred*) e imprecisa (*fuzzy*) captadas por este relance são simplesmente 'anormais/inulgares' (*abnormal*), mas elas são o resultado desta curiosidade voyeurística que 'ver sem ser vista' porque pretende esconder o seu desejo pela outra pessoa" (Gassner 1997, 48).

¹⁵⁷ Tipificamos aqui um vislumbre enevoado e impreciso. Porque o enodoamento da percepção mancha, corrompe, a integridade do objecto desejado. Os contornos fluidos e diluídos, os pormenores encrespados, vagos, imprecisos, fazem com que seja sentida essa presença apenas como reminiscência fugaz.

corpo desejado, porque as formas percebidas em nada se assemelham às mesmas que se ofereciam à visão directa, transparente e certa. Deste modo, é uma presença que fica sempre *aquém* do vislumbre pleno, é um centro que se desloca, tornando-se esquivo, cada vez mais incerto, e por isso mais imperioso. Trata-se de uma força captada sem ligações precisas a formas, portanto não figurável de maneira visível.

Uma extraordinária impressão é assim criada: as formas e figuras tornam-se fugidias, incaptáveis pelo olhar, movidas por uma velocidade incomensurada, por uma fuga infinita. Tal como advoga Delfim Sardo, “é deste limite da visibilidade que se alimenta a obra de Julião Sarmiento, como algo que, simultaneamente, se repete como presença da mulher, mas que só pode ser visto pelo canto do olho, de passagem, de relance” (Sardo 1999, 131).

Como as obras de Sarmiento sugerem, a imagem mais desejada, o corpo mais desejado, nunca são suficientemente nítidos. É por isso que a imagem não é dada, é o *obsuro objecto do desejo*, o produto de um jogo de dissimulação e revelação, de uma relação de forças entre um imperativo (moral) de *esconder* – proibição, restrição, tabu – e um desejo de *desvendar*, que deve ser relacionado com a impossibilidade de uma representação apaziguadora e totalizada da ideia do objecto de desejo.

8.9. A ânsia desenfreada pela nudez e a vontade de desvendar o sexo feminino

Hubertus Gassner encontra em Sarmiento um hábil desígnio de encenação calculada para significar “o olhar desejante” (Gassner 1997, 49). Freud assevera que a curiosidade sexual visa primeiramente “desvendar as partes cobertas” do corpo feminino, para revelar o velado e assim o “segredo” sedutor e ameaçador do outro sexo¹⁵⁸ (Freud s/n.º d. cit. p. Gassner 1997, 47).

¹⁵⁸ Sigmund Freud, “Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie”, in *Selected works*, Vol. X., p. 95 (cit. p. Gassner 1997, 47).

Se revisitarmos brevemente a história da pintura ocidental, encontramos em *Marte e Vénus surpreendidos por Vulcano* (1754; Wallace Collection, Londres) de François Boucher (1703-70), o mesmo dispositivo voyeurístico que opera afirmando a onisciência masculina perante o *outro* sexual; paradigma atestado num Vulcano que olha fixamente para os órgãos genitais da mulher adormecida. Na pintura mitológica do século XVIII, ninfas a dormir ou reclinadas são frequentemente mostradas a ser espiadas por sátiros, cujo eterno destino é arrebatá-las só para que ela fuja. Neste ponto, a excepção que confirma a regra é *O Sono de Endimião* (1792; Louvre, Paris) de Girodet (1767-1824), onde se mostra o nu masculino idealizado e jovem, mas numa pose invulgarmente passiva e vulnerável.

Em *Les Objects du Désir?*, 1977, Sarmento encarna a experiência desta "curiosidade masculina" (Gassner 1997, 49) ao corporalizar a perspectiva do sujeito possuído pelo anseio aflitivo da visão do sexo da mulher que permanece inacessível. A foto, tirada por detrás da figura, mostra um elegante corpo feminino fragmentado pelo enquadramento. O olhar do espectador é impelido para o ângulo insinuante da perna alçada no centro da imagem. Esta está revestida com meias de vidro e o salto alto do sapato está colocado numa espécie de banco. Segundo a arguta análise de Hubertus Gassner,

a fotografia, que parece ser um rude e desajeitado instantâneo de uma cena comum, é investida de carga erótica através de um único elemento perceptível de mise en scène sublimatória: as coxas, que estão viradas na direcção oposta à do observador, parecem estar instintivamente abertas, e a luz da janela recai sobre o espaço existente entre as pernas da mulher – representando assim a visão bloqueada do observador. O salto alto repousa em cima da peça redonda de pele, uma metáfora também do encontro sexual (Gassner 1997, 49).

Compreendemos que a *tensão entre revelação/ocultação*, definidora do erótico, cria um *suspense* que se alimenta da nossa curiosidade de observadores. Esta é a ideia chave que subjaz a proposição que serve ao curador alemão para terminar a análise desta obra: "Esta sedução do observador funciona porque a fotografia promete mostrar mais do que realmente mostra" (Gassner 1997, 49). Notamos então que uma tensão febril é duplamente exortada: tanto pela via da luz (que significa a possibilidade/oportunidade de *ver*) como da *abertura* (sinalizada pela janela como via de acesso à visibilidade do corpo). A janela enquanto *análogo* comporta a possibilidade que outrém se deleitar; oferta total, descarada, obscena.

Por um lado, Sarmento demonstra como a pulsão voyeurista – que implica o *topos* furtivo e clandestino do "ver sem ser visto" – subentende aquele "desejo irreprimível" que José Gil assinala: "o mudar de corpo, abandonando o seu na sombra para se apropriar o outro, exposto à luz" (José Gil 1994, 44). Contudo, a peculiar encenação que vislumbramos em *Les Objects du Désir?* desenreda-se do lugar-comum

Segundo o mito, Endimião fora enviado para o sono eterno por Júpiter em troca da eterna juventude, sendo visitado e admirado dia após dia pela casta deusa Diana. No quadro citado, é representado numa pose mais associada à mulher, e é nessa posição que a sua beleza andrógina é realçada.

do "controlo" onnipresente subjacente ao "contacto (visual) e à distância", perante um outrém inteiramente disponível "à manipulação tátil e mágica do olhar unívoco" (Gil 1994, 44).

Irrompe, pois, a frustração da existência de um palco iluminado ao qual não temos acesso, e a que uma potencialidade anónima e abstracta se torna omnisciente (consubstanciando a possibilidade de não sermos *nem* os únicos, *nem* aquele que detém o melhor dos lugares, a mais central das perspectivas). Tomando de empréstimo as palavras que Gil usa para traçar um paradigma comum, "ali, na cena que espreito, o corpo sob a luz irradia um espaço público puro, utópico, liberto de uma perspectiva limitada, completamente aberto, exposto à *multiplicidade* infinita dos olhares possíveis" (Gil 1994, 45). Contudo a inflexão brota abruptamente em relação à segunda parte do paradigma que o filósofo português descreve – "É esta multiplicidade que o olhar do voyeur percorre vertiginosamente: ser todos os olhares, ser o único olhar total de todos os olhares, é possuir magicamente aquele corpo só para mim"¹⁵⁹ (Gil 1994, 4).

Porém, no caso da obra que nos ocupa, o jogo das projecções do dentro-fora faz com que a direcção da luz subitamente se inverta: já não cai somente sobre o objecto que contemplávamos. Sarmiento postula uma espécie de ribalta iluminada por um poderoso foco de luz. Palco onde o *voyeur* é visto por uma entidade indistinta que ele não vê. Subitamente o espaço-sombra, que eu pensava que me cobria dos olhares, é iluminado, converte-se, por um movimento de avesso, em espaço-luz.

Apercebemo-nos que nunca estivemos escondidos, mas, e logo desde o início, colocados no espaço público, não da normal visão da circularidade pública, mas num mais aterrador: indefinido e incerto, marcado pela máxima exterioridade, onde todos os olhares podem recair. Em suma, apercebo-me que uma nova luz nasceu, uma claridade crepuscular que me ofusca a visão, que me impede de ver um exterior que se abriu, um espaço-fora-que-não-vejo que existe para lá da *janela*¹⁶⁰. Dispositivo à partida

¹⁵⁹ "Da mesma forma, a intensidade da luz que enfoca a cena em contraste com a sombra que envolve o voyeur tolda-se com a ruptura do circuito da visão. Eu olho um corpo que não me vê; ele é para mim, ele 'vê-me' (porque me vejo nele) indirectamente, clandestinamente: a claridade que o ilumina deixa de ser pública, é apenas pública-para-mim, eu sou todos os olhares, mas não os todos-os-olhares da luz, nem os da sombra (em que sou um), mas todos-os-olhares da sombra no seio da luz" (Gil 1994, 45).

¹⁶⁰ Diz Jacques Lacan em *Os Escritos Técnicos de Freud (Seminário – Livro I)* que, "o olhar não se situa simplesmente ao nível dos olhos. Os olhos podem muito bem não aparecer, estarem camuflados. O olhar não é forçosamente a face do nosso semblante, mas igualmente a janela por detrás da qual supomos que ele nos espreita. É um *x*, o objecto perante o qual o sujeito se torna objecto" (Lacan 1953-4, 291).

armadilhado, como alegoria daquilo que define a condição do *voyeur*. Sinto-me duplamente ultrajado: afinal, não vejo, e até sou eu o (potencialmente) *visto*.

Este mecanismo montado de modo calculado, parece antecipar a arguta leitura de Delfim Sardo sobre uma peça videográfica posterior de Sarmiento (*Parasite*, de 2003), onde "a curiosidade *voyeurística*" se desmonta mediante uma perturbação preceptiva (a inversão sequencial do tempo de projecção¹⁶¹). Trata-se, também aqui, da mesma "armadilha ardilosa [...] que torna o espectador em protagonista do seu processo *voyeur*, porque desmonta o mecanismo da compulsão, tornando-o auto-consciente" (Sardo 2007b, 20).

No filme *Sombra*, aquele "espaço-sombra" que, segundo José Gil (Gil 1994, 45-46), define o *topos* do "corpo" *voyeur*, é sub-repticiamente entrevisto quando observamos a silhueta de um vulto informe devorar lentamente o vislumbre da nudez dos corpos de duas mulheres reclinadas¹⁶² (uma possível alusão a uma cena do filme *Peeping Tom* de Michael Powel). Este revela-se enquanto latência permanente do olhar-corpo voyeurista-exibicionista, ao pôr em causa a sua condição de omnipresente enquanto *presença encoberta*: a "aparição" gradual do *voyeur* coincide com a crescente *falha* da visão dos corpos desnudos, acabando este, por fim, por aplacar totalmente a imagem do objecto de contemplação.¹⁶³

Se atendermos às palavras de Chrissie Iles, a *(auto-)consciência do ponto de vista* associada às regras básicas do enquadramento, já anteriormente apontada por

¹⁶¹ Numa curta crítica à exposição *Parasite* (Galeria Cristina Guerra, Lisboa, 2003) de Julião Sarmiento, Celso Martins escreve o seguinte: "O vídeo mostra uma rapariga a fazer um 'strip-tease' no atelier do artista ao som de Romeu e Julieta de Prokofiev. O movimento das imagens é pontualmente invertido, baralhando-se não apenas o sentido do tempo, mas também a experiência erótica" (*Expresso*/"Cartaz", 29-3-2003).

¹⁶² Uma passagem de toque mais genérico, da autoria de Adrian Searle, pode ser aplicada ao filme *Sombras*: "Os seus filmes são também como desenhos, diagramas coreografados que se transformam em mapas do desejo. A câmara desenha, para cima e para baixo, para trás e para a frente, para dentro de través. Delineia a cena, orienta a contemplação, faculta um ponto de vista" (Searle 1999, 94).

¹⁶³ Dito de outro modo, a obliteração dos corpos cresce com a sua invasão devoradora do visível. Este enunciado parece estabelecer um acordo com o que estará em acto na intervenção feita por Julião Sarmiento no contexto dos *Encontros da Imagem* de Coimbra nesse ano (2000) – uma imagem fugaz de umas pernas femininas entreabertas imediatamente se esvai em razão do papel fotográfico não fixado entrar em contacto directo com a luz no exacto momento em que o espectador a retirava do envelope que hermeticamente a encerrava –, sobre a qual Bernardo Pinto de Almeida sublinha um prolongamento irónico da temática, recorrente na sua obra, de "alusão ao voyeurismo e reforço erótico com o seu espectador". "O que desde logo se impunha como exemplar metáfora da cegueira que ameaça todo o voyeur, que não pode deixar de projectar nessa ameaça de desaparecimento da imagem – esconjurando assim os seus fantasmas – um castigo destinado a puni-lo pela ousadia das suas fantasias" (Almeida 2000 [2002a], 107).

Tarantino e Gassner a propósito das pinturas de Sarmiento produzidas entre 1972 e 1974, volta a estar em acto. “O rosto adormecido é gradualmente obscurecido pela sombra que avança, para ser depois outra vez relevado, como um enunciado auto-consciente da presença da câmara na construção do quadro (*tableau*)” (Iles 2003, 89).

Enquanto obscuridade cega, ele avança e recua como nuvem negra e densa¹⁶⁴. Esta massa sombria que paira sobre os corpos, por ser uma *sombra*, assume a condição de *presença da ausência*. Aproxima-se então da figura do duplo, do *duplo*¹⁶⁵ pernicioso, que pode significar, se seguirmos o pensamento freudiano, tanto a “primeira projecção narcisista” (Krauss 1985, 191) – “primitivamente uma defesa contra a destruição do ego” (Freud 1969 [1933], 275-314) –, como a *assombramento* (e *possessão*) dos vivos feita pela *mortificação daquele que vê*¹⁶⁶, similar à de alguém que retorna “para assombrar ou tomar posseção dos viventes” (Krauss 1985, 191).

¹⁶⁴ Escreve Teresa Macrì a respeito de *Sombra* que, “através dos truques do filme Sarmiento oferece um turbilhão prismático de sombras que se desmaterializam ou se cruzam uma na outra” (Macrì 1998: 103).

¹⁶⁵ No texto “Julião Sarmiento's Secret Cinema”, Chrissie Iles termina com uma longa análise dedicada ao então mais recente filme de Sarmiento, *Doppelgänger*, 2001, fazendo referência ao *duplo*. “*Doppelgänger* é o filme mais complexo de Sarmiento até à data. O seu título articula-se com a estrutura narrativa, e, principalmente, com a força motriz da obra de Sarmiento. Tanto para Freud como para Jung, *doppelgänger*, ou duplo, representa os aspectos obscuros e reprimidos do eu. Os filmes de Sarmiento operam enquanto expressão deste Outro-sombra (*shadow Other*), que liberta desejos reprimidos criando um lugar em que as fronteiras entre o imaginário, o real e o simbólico se tornam permutáveis” (Iles 2003, 97).

De pronto ilumina-se a surpreendente história da evolução do tema, invocadora das irremediáveis relações do *duplo* com a sua imagem e com a sombra, com os espíritos tutelares e com as doutrinas relativas à alma e com o temor da morte. Pois o duplo era, tal como Sigmund Freud assevera, “primitivamente um seguro contra a destruição do ego”, representando ainda, segundo Otto Rank, “uma negação do poder da morte” (Otto Rank, *Une étude sur le double*, Denoël, 1932 cit. por Rosalind Krauss 1985, 191). Tal como escreve Rosalind Krauss, “o duplo, essa primeira projecção narcisista, é portanto pensado no espírito primitivo através de toda a espécie de duplo, sombras projectadas pelo corpo ou também imagens do corpo reflectidas no espelho. A sombra é a mais antiga forma com que se imaginou a alma. A palavra ‘Sombra’ utilizada para designar a persistência do eu desencarnado depois da morte também é em muitas culturas a forma com que as almas dos mortos retornam para assombrar ou tomar posseção dos viventes” (Krauss 1985, 191).

De modo auxiliar, não resistimos em citar as palavras do próprio Sigmund Freud, em “L’inquiétante étrangeté”: “a alma ‘imortal’ foi, sem dúvida, o primeiro duplo do corpo. A criação de semelhante duplicação no intuito de conjurar o aniquilamento tem a sua contraparte num modo de figuração da linguagem onírica em que a castração se expressa facilmente pela duplicação ou multiplicação do símbolo genital; entre os antigos egípcios, ela deu um impulso à arte ao incitar os artistas a modelar a imagem da morte em material duradouro. Mas estas representações nasceram no terreno do egoísmo ilimitado, do narcisismo primário que domina tanto a lama da criança como a do homem primitivo e, quando se ultrapassa esta fase, muda o sinal algébrico do duplo do seguro de sobrevivência, ele se transforma estranhamente em inquietante sinal precursor de morte” (Freud 1975 [1933], 275-314, cit. p. Krauss 1985, 185-186).

¹⁶⁶ “O olho mau é o *fascinum*, é o que pára o movimento e, literalmente, mata a vida. No momento em que o sujeito se detém, suspendendo o seu gesto, está mortificado” (Lacan 1973, 107).

O resultado é um efeito semelhante ao da visão de um monstro: massa informe, da sombra abominável, que faz adivinhar um excesso de carne e de corpo que se torna *excesso insuportável de presença*. Em *Sombra* a escala da cabeça do vulto ultrapassa a do corpo percepcionado, como se agora o excesso de volume agisse não como metáfora do excesso da presença, mas literalmente, como a imagem desse excesso, que a eclipsa.

No jogo das interacções entre corpos, *voyeur* e *objecto*, protagoniza-se a *tensão entre ocultação e revelação*. Coloca-se uma série de aparições (e ocultações) onde se torna visível o tema do *duplo*, onde uma imagem desaparece noutra, onde o corpo se entrevê ou se adivinha (sem nunca ser visto). Massa flutuante que é avesso visível do invisível.¹⁶⁷

8.10 O olhar furtivo (espaço-sombra): um exercício de difuso e omnipresente voyeurismo partilhado pelo espectador

Num belo texto intitulado "Imagem com Olhos" dedicado ao filme *Faces*, João Lopes começa por referir "a consciência súbita e, dir-se-ia, assustadora, que o espectador não pode deixar de experimentar de que são aquelas imagens que o olham, e não o contrário" (Lopes 1981, 18-19). Parecendo partir do episódio que o filósofo francês Jean Paul Sartre narra num dos capítulos do livro *O ser e o Nada*¹⁶⁸ (cf. Sartre

¹⁶⁷ No texto que escreve para o catálogo da mostra *Monumental 95. Mistérios de Lisboa* (Cine-Teatro Monumental / Associação Cultural Saldanha, Lisboa, 1995), detendo-se sobre a peça filmica em análise, *Sombra*, escreve Augusto M. Seabra o seguinte: "E há uma 'história' nas diversas fases de *Sombras*. Uma história de corpos (femininos, obviamente) e de como em cada fase a sombra de um vai quase imperceptivelmente obscurecendo o outro, tornando a presença em ausência, a luz em negro. Uma história de cinema, do 'ser' visível ao 'nada' banhado no negro" (Seabra 1995, 168).

¹⁶⁸ Delfim Sardo é o primeiro a tecer um nexos bastante luminoso entre a reflexão sartriana sobre o olhar e a vergonha, e esse mesmo efeito que resulta subentendido em alguns trabalhos de Julião Sarmiento. "À semelhança do episódio que o filósofo francês Jean Paul Sartre narra num dos capítulos do livro *O ser e o Nada*, em que um personagem é apanhado a espreitar num buraco de fechadura, cobrindo-se de vergonha porque toma consciência de como a sua atitude é aviltante, também Julião Sarmiento faz com que os espectadores das suas obras sintam um certo embaraço que decorre do facto de, quando olhamos para as suas obras, estamos a entrar numa privacidade que não é nossa" (Sardo, 2000, s/n.º.p. [<http://www.iac-azores.org/agenda/2002/juliao-sarmiento.html>]).

Em *Os Escritos Técnicos de Freud (Seminário – Livro I)*, Jacques Lacan reporta-se a esta passagem de Jean-Paul Sartre, que aqui se faz referência, da seguinte maneira: "Na miragem do jogo cada um identifica-se com o outro. A intersubjectividade é a dimensão essencial.

Não posso deixar de me referir aqui ao autor que descreveu este jogo da forma mais magistral – faço alusão a Jean-Paul Sartre, e à fenomenologia da apreensão do outro na segunda parte de *L'Être et le Neant*. Trata-se de uma obra que pode, do ponto de vista filosófico, ser objecto de muitas críticas, mas

2003 [1943], 309), José Gil explica de modo brilhante, através de uma sofisticada "alegoria", o dispositivo do *voyeurismo* que temos vindo a aflorar.

Imaginemos um mundo feito apenas de voyeurs. Em vez de ver uma cena secreta – um desvelamento íntimo, um desnudar-se –, o voyeur descobriria através do buraco da fechadura um outro voyeur com o olho numa outra fechadura; o qual estaria a ver um terceiro, também à espreita, colado a uma porta, e assim de seguida, indefinidamente. Um estrangeiro que penetrasse neste mundo e tivesse, para ver, que esconder-se, e que só visse voyeurs a verem outros voyeurs, seria rapidamente assaltado por uma ideia: que ele próprio estaria a ser visto, alvo de qualquer olhar escondido que o visse e se não mostrasse. O que prova, paradoxalmente, a reversibilidade da visão: a cena que vê o voyeur reflui sobre o seu próprio espaço, abrindo-o (Gil 1994, 44).

Podemos com alguma segurança supor que Sarmiento promove a ideia (ou a sensação) de que o espectador já está *no* olhar do artista que olha: ou seja, que o sujeito-observador, ao entrar no circuito da imagem, toma consciência que o que vê representado é sobretudo uma *projecção de si*.¹⁶⁹

No ponto intitulado "O Olhar indiscreto", que figura num artigo escrito sobre a exposição retrospectiva dedicada ao trabalho de Julião Sarmiento patente no IVAM de Valência em 1994, com uma nitidez assombrosa Delfim Sardo (Sardo 1994, 58) descreve, em duas passagens sobejamente inspiradas e inspiradoras, esta situação paradigmática e transversal em Sarmiento:

que seguramente nesta descrição, ainda que mais não fosse pelo seu talento e pelo seu brio, atinge qualquer coisa de muito especialmente convencedor.

O autor faz girar toda a sua demonstração em torno do fenómeno fundamental que ele chama o olhar. O objecto humano distingue-se originalmente, *ab initio*, no campo da minha experiência, não é assimilável a nenhum outro objecto perceptível, na medida em que é um objecto que me olha. Sartre dá sobre isto uma acentuação extremamente fina. O olhar de que se trata não se confunde de modo nenhum com o facto, por exemplo, que eu vejo os seus olhos. Posso sentir-me olhado por alguém de que nem sequer vejo os olhos ou até mesmo a aparência. Basta que qualquer coisa me signifique que o outro pode estar lá. Esta janela, se está um pouco escuro, e se tenho razões para pensar que há alguém atrás, é a desde logo um olhar. A partir do momento em que este olhar existe, eu já sou outra coisa, porque me sinto tornar-me eu próprio um objecto para o olhar do outro. Mas nesta posição, que é recíproca, o outro também sabe que eu sou um objecto que se sabe ser visto.

Toda a fenomenologia da vergonha, do pudor, do prestígio, do medo particular provocado pelo olhar, está lá admiravelmente descrita, e aconselho-vos a reportarem-se a isso na obra de Sarte" (Lacan 1975 [1953-4], 284-285).

¹⁶⁹ Escreve José Gil que, "eu olho um corpo que não me vê; ele é para mim, ele 'vê-me' (porque me vejo nele) indirectamente, clandestinamente" (Gil 1994, 45).

O processo de Julião Sarmiento obedece a um modelo de consciencialização da vergonha do olhar indiscreto, pela forma insidiosa como coloca o espectador (no sentido do espectador de cinema) num peep-show cujo vidro, incomodamente, reflecte também, a sua imagem. Por outras palavras, a situação que a pintura [já verificável nos trabalhos fotográficos, filmicos e videográficos anteriores, acrescentamos...] conscientemente cria é aquela descrita por Sartre no seu belo texto sobre o olhar; a ideia de que o olhar é o intermediário que nos reenvia de nós a nós mesmos, como se a nossa situação de auto-consciência passasse sempre pela descoberta da vergonha do olhar do outro. [...] Vem-me à memória uma cena do filme Paris-Texas, de Wenders, em que o personagem Travis reencontra a sua mulher num peep-show, do outro lado do espelho. Para lhe conseguir falar pelo telefone, ele vira-se de costas, para não a ver, mas também para não se ver, vendo-a. Agora nenhum deles se pode ver, mas só o homem tem consciência desse facto. Por isso, pode finalmente falar de si (Delfim Sardo, Semanário, 21-5-1994).

9. crime e sadismo

É infelizmente segredo demasiado verdadeiro que libertino algum, por pouco enraizado que esteja no vício, desconhece quão grande é atracção exercida pelo assassinio sobre os sentidos. [...] Não há melhor maneira de nos familiarizarmos com a morte do que a de a associarmos a uma ideia libertina.

MARQUÊS DE SADE (citado por George Bataille, in *L'Erotisme*, 1957)

Jura-me que virá um dia em que eu também serei tua vítima; desde os quinze anos que não penso senão em morrer vítima das cruéis paixões da libertinagem. [...] só de pensar que a minha morte pode servir de pretexto a um crime sinto a cabeça andar à roda.

Amélie

Marguerite Duras, sobre 'A noite do Caçador' de Charles Laughton, disse: 'De repente já não se sabe o que se vê, o que se viu. De repente a imagem muda. Todos os elementos narrativos parecem falsas pistas. Onde é que estamos? Onde é que está o bem, e o mal? Onde está o crime? E é então que esta história se torna uma história sem moralidade'. E é então que uma mulher que foge de noite porque tem medo deixa de ser a fábula clássica que sabemos, porque a fuga é uma falsa pista - é a queda que é inevitável.

TEREZA COELHO, "Sarmento fotógrafo" (*Público*/"Público Magazine", 4-8-1995).

[...] os policiais têm sempre um sentido moral que em mim não existe.

JULIÃO SARMENTO, 2000 (entrevista conduzida por Ana Marques Gastão).

Verifica-se em algumas sequências fotográficas que Julião Sarmento realiza na década de 70 o desenvolvimento de movimentos de abordagem sado-erótica, próximos da manipulação *voyeurística* típica do *suspense* cinematográfico. Em todas essas obras paira uma idêntica sensação de perigo e de vulnerabilidade, materializada na situação em que alguém é alvo do olhar de um outrém invisível; visão perniciosa que consubstancia um *topos* que o observador, por sua vez, ocupa. Parece estar em jogo um ubíquo mecanismo que, fazendo uso das palavras de Delfim Sardo, "corporaliza toda a tematização da sensualidade do perigo, da ideia de predação e do desejo" (Delfim Sardo 2007b, 13).

Na primeira foto que compõe uma pequena série de *polaroids*, *Sem Título*, 1974, uma mulher, na rua, caminhando na nossa direcção, cobre o rosto evitando o *flash*

da máquina. Na imagem seguinte a sequência ganha um desenvolvimento diegético. Vemo-la já no interior de um automóvel, trancando a porta do veículo. O ângulo enviesado do enquadramento apenas permite vislumbrar fragmentos do seu rosto, como a boca ou o nariz. No último conjunto, constituído por duas *polaroids*, é-nos por fim permitido ver por inteiro a sua face. Mas desta vez ela apresenta-se de olhos cerrados, jazendo morta no interior da viatura. O ataque sexual denuncia-se nos botões desapertados do decote e na saia levemente levantada que autoriza a visão da parte da coxa descoberta e o cinto de ligas.

Somos *testemunhas*¹⁷⁰ de uma cena de crime. Deveríamos sentir insuflados de horror. Mas no segredo do nosso íntimo, e de modo algo perverso, somos ainda *voyeurs*. Aproveitamo-nos da imagem do cadáver. Fantasiamos com ele imaginando a violação: o cinto de segurança enrolado ao pescoço, o estrangulamento, a perda de sentidos, o uso macabro do corpo imóvel e plenamente disponível.

Mas sob a nossa fantasia paira subitamente uma sombra desconcertante, quando embatemos abruptamente na moralidade, no sentimento humanista apenso à visão de um ser humano sodomizado, agora reduzido à condição de mero cadáver.

George Bataille, em *L'Erotisme*, sobre a incapacidade de sermos indiferentes à morte de um ser humano, assevera que,

Nunca o homem pode ser considerado como um meio. Nem que seja por intervalos, conserva sempre, em maior ou menor grau, a suprema importância de um fim. Nele o homem, persiste, inalienável, algo que faz com que não possa ser morto, nem muito menos comido, sem horror. É sempre possível matar um homem, ou até comê-lo, mas só em casos extremamente raros esses actos são insignificantes para outro homem. Pelo menos ninguém, com um mínimo de senso ou lucidez, pode ignorar que esses actos têm para os outros um sentido extremamente grave (Bataille 1988 [1957], 131-132).

Regressamos ao mesmo ponto em que suspendemos a nossa fantasia, agora apenas consentida por se reconhecer que o que nela está em acto é mera encenação.

¹⁷⁰ Escreve Nancy Spector que, "enquanto projecções da imaginação pornográfica, [...] Apesar de especificamente criado para as lentes 'documentais' da câmara, as fotografias de Sarmiento denotam um certo sentido de realidade: elas simulam a sensação de 'ter estado lá', de ter capturado o acto criminoso em processo". Trata-se, em suma, para parafrasear a autora, do efeito apenso à "ilusória certitude da fotografia" (Spector 1997, 173-174).

Ainda assim, a inquietação ressurge intensificando-se por outra via. Pois tratando-se da simulação de uma série de fotos tiradas alegadamente pela polícia, de acordo com as regras protocolares do registo forense da cena de um crime, estas deveriam mostrar duas ou mais perspectivas da mesma posição do corpo. Porém, neste caso, o cadáver é manipulado e movido como um adereço num palco. Mero boneco à mercê de todas as perversidades. Não se trata apenas da posse plena do corpo, mas sobretudo do insustentável peso da consciência censuratória do *outro* que está aqui em jogo. Alexandre Melo, reportando-se ao universo sado-masoquista, deslinda um dos tópicos estruturadores que parecem estar omnipresente nas obsessões temáticas de Sarmiento.

A mais forte utopia do corpo absoluto é o corpo morto. O único sobre o qual se pode exercer um poder absoluto. Não porque esteja mais disponível; qualquer criminoso sabe que, em rigor, todos os corpos estão totalmente disponíveis. O que faz o fascínio único do corpo morto é o facto de ser o único corpo com o qual se pode estar sozinho. Estar sozinho a exercer um poder absoluto sobre um outro corpo. Ter a certeza de que não se está acompanhado, que aquilo não está ali a viver sabe-se lá o quê (Melo 1989 [monografia], 17).

Este efeito mórbido e pernicioso¹⁷¹, que um ponto de vista simultaneamente predatório e criminoso protagoniza, é igualmente manifesto numa sequência fotográfica mais tardia, intitulada *Quatre Mouvments de la Peur*, de 1978¹⁷².

Nas brenhas nocturnas do bosque ou da floresta profunda, por entre árvores e arbustos, uma mulher corre apavorada com um *robe-de-chambre* que se entreabre. Fazendo uso da descrição da curadora norte-americana Nancy Spector, "ela está a correr; corre pela sua vida. Do quê, não sabemos, mas o seu medo é palpável. E

¹⁷¹ Delfim Sardo agudiza esta dimensão perniciosa quando, partindo do *topos* do "ausente" (que é "intuído, mas nunca explicitado" e ao qual se lhe associa "uma certa ideia de mal"), alega que na peça *Quatre Mouvments de La Peur* "está contida uma impessoalidade" – o que é, nas palavras do curador português, "uma referência a Sade" (Sardo 1999, 124).

¹⁷² Sobre a mostra que, em 1995 (Edifício das Caldeiras, Coimbra, 1995), exibiu nove fotografias subordinadas ao título *Quatre Mouvments de la Peur*, Isabel Carlos escreve que, "trata-se de um trabalho de 1978, agora reimpresso, mas que funciona como uma espécie de 'arqueologia' do vocabulário e da temática da obra de Sarmiento. Poderíamos dizer que tudo o que a sua obra de pintura virá a explorar se encontra já ali enunciado: o corpo feminino, a sexualidade, o desejo masculino (aqui representado pela floresta), a tensão entre fundo e figura, a ambiguidade de conteúdo" (Isabel Carlos, *Expresso*, 10-6-1995).

enquanto ela foge, o seu corpo – seios, barriga e vulva – é exposto a um atacante invisível, à câmara do artista e a nós, o observador" (Spector 1997, 173).

Compreendemos a alegoria do "órgão maldito", arma letal significada pelo tronco viril que irrompe titanicamente do aglomerado de folhas avulsas e dóceis, cujo amontoado circunscreve um triângulo púbico invertido. Representação hiperbólica da penetração bruta¹⁷³; presságio da violação latente.

Accionamos de pronto o *cliché* que o cinema tipificou. Sabemos que ela já está, à partida, condenada. Conhecemos a fórmula. Porém, insistimos em ver e dar por resolvida a cena. Somos possuídos por esta irreprimível tensão situada entre a abertura do *robe-de-chambre*, que ansiamos, e a correcta moralidade, que nos coage a desejar que a mulher escape ilesa à teia invisível do perigo. Perversidade velada, que demonstra que a expectativa requerida no domínio da fantasia funciona como uma espécie de universo paralelo onde nos é permitido exercitar os anseios mais secretos e perversos; justamente aqueles que a moralidade¹⁷⁴ e a educação recalcam. Somos, em silêncio, por baixo das nossas máscaras impávidas de espectador sério e culto, simultaneamente *voyeurs* e criminosos.

Provamos o delicioso sabor da sibilina ligação entre deleite e horror. Nancy Spector parece subscrever esta leitura quando assevera que,

¹⁷³ Maria Medeiros é peremptória através, digamos, de uma metáfora figurada: "Aparecem aqui já os fantasmas ligados ao corpo feminino, à relação entre homem e mulher, tal como se insinua a presença da árvore, falicamente plantada no percurso da mulher no bosque, à noite" (Maria Medeiros, *Público/Zoom*, 23-6-1995).

Ainda que correndo o risco da acusação de um cliché misógino formado (ou batido), não nos podemos furtar ao *topos* da fantasia feminina que veste a pele da *presa* por momentos para, no fim da perseguição, ser finalmente *possuída*, afim de exercitar, vivendo imaginariamente, a tensão entre vida e morte enquanto intensificação de uma perigosidade que *apimenta*. Sobre este arquétipo da fantasia feminina ligada à perseguição e à violação latente, nota George Bataille que, "uma situação escabrosa é muitas vezes necessária ao espírito já cansado para aceder ao reflexo do gozo final (mesmo que não seja a própria situação, serve a sua imagem durante todo o tempo da cópula, como um sonho acordado). Esta situação nem sempre é terrificante: muitas mulheres não podem ter prazer sem imaginar uma história em que são violadas" (Bataille 1988 [1957], 92).

¹⁷⁴ Escreve o prestigiado neurologista António Damásio que, "as imagens em *Quatre Mouvements de la Peur* (1978) [...] contam uma história intrigante; elas ilustram mistério, perigo e desejo; e são suficientemente poderosas para evocar uma postura moral. E, no entanto, depois do que foi dito e feito, elas são, simplesmente, belas. O brilho reflectido na pele da mulher, a gradação entre luz e sombra e o movimento oscilante do robe, tudo isso evoca o prazer do observador com uma cirúrgica precisão" (Damásio 2004, 69).

Porém, uma ressalva irrompe a respeito desta leitura que aqui vimos perseguindo pela voz de Doris von Drathen. "Sarmiento insiste que é fruto somente da cabeça do observador caso ele leia esta imagem enquanto sequência de terror e imagina uma cena de violação. Por outro lado, ele fica radiante ao saber que alguém de facto associou este trabalho precisamente a essa narrativa" (Drathen 2004, 262).

*Com Quatre Mouvements de la Peur, Sarmiento oferece uma visão de relance (glimpse), sobre a fantasmagoria sexual [...] um mundo interior em que o libidinal e o violento convergem absolutamente, dissolvendo-se um num outro até as subtis expressões de desejo e medo se tornarem indiscerníveis*¹⁷⁵ (Spector 1997, 173).

Ainda a respeito da obra que nos vem ocupando, Pedro Lapa (Lapa 2002, 16) considera inconsequente uma interpretação que assente na pulsão voyeurista subjacente à memória do filme *Peeping Tom* de Michael Powell, como metáfora do artista¹⁷⁶. No entanto, uma homologia entre a *captura* da vítima (significada pela atemorosa perseguição) e a *captação* da sua imagem (que os flaches da câmara enfatizam) é gritante e por conseguinte merecedora também de uma análise mais cuidada. Pois que, não contestando a exactidão desse vínculo, sustentamos que ao reduzi-lo a uma dimensão insignificante se oculta uma parte relevante do seu sentido.

Germano Celant, questionando Sarmiento sobre a relação entre o uso do filmico e do fotográfico pelo artista, advoga que, "de certa forma existe uma relação física... a câmara é como um órgão sexual que estabelece a ligação" (Celant 1997, 106). Ao que Sarmiento responde: "Absolutamente. É como no filme *Peeping Tom* do Michael Powell". Na continuidade deste diálogo, Celant completa o correlato asseverando que, "a conquista amorosa pode ser equiparada a uma conquista fotográfica, na qual o fotógrafo amante 'entra' com a sua câmara no corpo da amada / do amado"¹⁷⁷ (Celant 1997, 106).

¹⁷⁵ Num breve texto intitulado "Julião Sarmiento" produzido em 2002 e publicado em *As imagens e as coisas*, Benardo Pinto de Almeida Partindo parte da effígie de cera então recentemente exibida por Julião Sarmiento para aflorar a relação "não dialéctica" entre sofrimento e prazer: esse "território em que prazer e dor se não chegam a coincidir ao menos tornam-se indistinguíveis. [...] todo o intersticial, ele é um terreno de resvalamentos, de incisões subtis, de pequenos movimentos quase imperceptíveis" (Almeida 2002a, 37).

¹⁷⁶ A contracorrente, sobre uma pintura – *Descem por Ela as Mãos da Noite* (1987) –, Alexandre Melo refere que esta recicla fragmentos da série fotográfica que aqui nos ocupa. "Compreende-se que o artista tenha dedicado um quadro ao filme *Peeping Tom* de Michael Powel, com cujo protagonista tem múltiplos pontos de identificação" (Melo 1989, 15). Também Tarantino, ocupando-se das inúmeras "referências cinematográficas na obra de Sarmiento", para além do uso dos títulos "('Vampyr', 'Noites Brancas', 'Sem Fôlego', 'Peeping Tom', 'Deux ou Trois Choses que Sais d'Elle')", refere-se ainda à "utilização de imagens retiradas de filmes" (Tarantino 1993, 24). No texto que escreve para o catálogo da mostra *Monumental 95. Mistérios de Lisboa* (Cine-Teatro Monumental / Associação Cultural Saldanha, Lisboa, 1995), sobre os filmes *Faces* e *Sombra*, Augusto M. Seabra escreve que, "o espectador [...] Está soberanamente desamparado, hesitante entre o desejo 'voyeur' (não é *Peeping Tom*, segundo o filme de Michel Powell, título de uma posterior tema de Sarmiento?) e a estranheza" (Seabra 1995, 168).

¹⁷⁷ Questionado sobre os filmes Super-8 que realizou na década de 70 – que trabalham nos parâmetros da sedução enquanto interacção entre o corpo humano e a câmara –, Sarmiento assevera que:

Podemos subentender a partir daqui várias proposições que giram em torno do *voyeurismo* operado pela imagem do cinema: a demonstração que mediante obras como *Quatre Mouvements de la Peur*, o *voyeurismo* é em si mesmo a atitude estruturalmente integrante do nosso processo de recolção e recriação de imagens enquanto dispositivo de construção de um território de desejo, e que perante as imagens da sensual mulher, (sexualmente) vitimizada no cinema, convertemo-nos em cúmplices desse mesmo acto de perversão obsessiva.

Estes movimentos desconcertam e não podemos segui-los se não compreendermos, primeiro, as suas consequências contraditórias num domínio em que são claras e mais remotamente dadas. A violência e morbidade inerentes ao prazer de, sub-recticiamente, se vestir por momentos a pele do atacante violador¹⁷⁸, ou de exercer imaginariamente uma demanda de violência/violentação, faz rolar no observador o teatro *marcial* da Conquista, da Acção, da Captura, gesto que desperta um instinto ingénito de ressonância arcaica, ao qual não se *pode* ou não se *quer* voluntariamente fugir.

Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Roland Barthes é peremptório sobre um conjunto de marcos e referências decididamente estruturantes, tanto no que concerne aos modos de representação, como aos arquétipos e receitas congénitas que enformam o nosso imaginário sexual.

A língua (o vocabulário) estabeleceu desde há muito a equivalência entre amor e a guerra: trata-se, nos dois casos, de conquistar, seduzir, capturar, etc. Sempre que um sujeito se apaixona, reconduz-se um pouco ao período arcaico em que era costume os homens raptarem as mulheres (para assegurar a exogamia). [...] no mito antigo, o sedutor é activo, quer apoderar-se da presa, é sujeito do rapto (de que o objecto é uma Mulher, como se sabe, sempre passiva) (Barthes 1995 [1977], 226).

"No fundo, a câmara era quase uma **extensão do meu próprio corpo**. Funcionava como o meu olhar sobre o corpo, como uma interacção do meu próprio olhar que era filtrado pela câmara" (Julião Sarmiento in Elsa Garcia, *Umbigo*, Mar. 2004; os negritos são nossos).

¹⁷⁸ "Uma Baubo perseguida e em fuga (*fleeing*) pode ser vista no políptico *Descem por Ela as Mãos da Noite*.

[...] Esta é a mulher violada, tal como também o quadro *Le Voil* de Magritte tão indirectamente e contudo tão abertamente o demonstra, como estas duas fotos, que envolvem e ocultam tudo o que elas querem mostrar, e assim o quadro resultante é um puro produto da fantasia projectiva do observador. O observador é o violador da figura e do quadro, dado que ele literalmente projecta a sua imaginação nos dois" (Gassner 1997, 60)

Delfim Sardo agudiza, ao especificar, esta dimensão perniciosa que temos vindo a aflorar quando, partindo do *topos* do "ausente" (que é "intuído, mas nunca explicitado" e ao qual se lhe associa "uma certa ideia de mal"), alega que na peça *Quatre Mouvements de La Peur* "está contida uma impessoalidade" – o que é, nas palavras do curador português, "uma referência a Sade"¹⁷⁹ (Sardo 1999, 124).

Sarmento coloca-nos num caminho "perigoso", justamente aquele que inspira simultaneamente horror e atracção. Trata-se da "sensualidade aberrante" que George Bataille (Bataille 1988 [1957], 11) refere para classificar a singular asserção sadiana que associa a imagem do "assassínio" a uma "ideia libertina" (citada em epígrafe), e que o autor de *L'Erotisme* promove e aviva do seguinte modo:

[...] existe uma relação entre morte e a excitação sexual. Ver ou imaginar um assassinio pode dar, pelo menos a anormais, um desejo de gozo sexual. Não nos podemos limitar a dizer que a anormalidade é a causa dessa relação. Pessoalmente admito que no paradoxo de Sade se revela uma verdade, e que essa verdade não é restrita ao horizonte do vício. Creio até que ela pode estar na base das nossas representações da vida e da morte. Creio ainda que não podemos reflectir sobre o ser independente dessa verdade. Na maior parte dos casos, o ser é dado ao homem fora dos movimentos de paixão. Penso, pelo contrário, que nunca devemos representar o ser fora desses movimentos (Bataille 1988 [1957], 11-12).

Numa extrapolação apressada, podemos coligir várias noções-tópicos, como "movimentos" e "medo" expressos no título da obra de Sarmento, com outras instâncias que a série de imagens põe em acto, como o "assassínio" testemunhado ou imaginado, agregado à sugestão do "desejo de gozo sexual".

Não sendo este encontro *desejo/assassinio* restrito à "anormalidade" nem ao "horizonte do vício", a proposição de Bataille abre um precedente perturbador. Sugere

¹⁷⁹ No comentário que faz a Sade, George Bataille assevera que, "a negação dos outros, *in extremis*, torna-se autonegação. Na violência deste movimento, o gozo pessoal deixa de contar, só conta o crime, e nem sequer importa que a vítima desse crime seja o próprio, pois apenas importa que o crime atinja o cume do crime. Se essa exigência é exterior ao indivíduo, é certo, contudo, que coloca acima do indivíduo o próprio movimento que ele fez desencadear, o próprio movimento que dele se desliga e o ultrapassa. Sade não pôde evitar pôr em causa, além do egoísmo pessoal, o egoísmo de certo modo impessoal. Não temos que dar ao mundo da possibilidade o que apenas a ficção lhe permite conceber" (Bataille [1957], 154).

que não me posso pensar independentemente dessa *verdade* tomada à partida como monstruosa: a de me *servir* do horror da perseguição que desemboca no ignóbil assassinato em nome da exercitação da fantasia (sexual). Adiro então a esta "sensualidade aberrante", mas não sem pavor e inquietação. Porque incarnamos, na solidão que a *black box* (sala de projecção) nos proporciona por breves instantes, o olhar travesso e lascivo do libertino. Gozo deliciosamente ilícito. Sou, no segredo do meu íntimo, *também* um criminoso¹⁸⁰. Não repugno a cena, nem sou solidário com a vítima. Movido por uma força mais poderosa do que a beatitude moralizante, identifico-me com o lugar, o *ponto de vista*, do perseguidor assassino. O que desperta sub-repticiamente em mim o lado negro que a sociedade e a cultura desde sempre se ocupou em aplacar.

Uma aterradora derrocada recai sobre mim como uma maldição. O meu pavor intensifica-se quando, a páginas tantas, Bataille afirma que, na essência, "o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação" (Bataille 1988 [1957], 11). Serei, então, um ingénito violador, um potencial "criminoso instintivo", que se reflecte no horror pelo irromper de instintos de cada um, e que, inconsciente, sinto dormitar em mim.

A referida obra de Sarmiento fala-nos então desse profundo silêncio, que é característico da violência, que nunca diz que ela existe, e nunca afirma um direito de existir, ou que existe sempre sem se afirmar. No fundo de todos nós (pelo menos, o olhar masculino), jaz um assassino adormecido. Dessa verdade não nos podemos desviar sem nos desviarmos de nós próprios, correndo o risco de vivemos como sombras amedrontadas quando é diante de nós mesmos que trememos. O valor singular no aforismo sadiano é, como Bataille bem sublinha, "fazer entrar na consciência aquilo de que os homens quase sempre se desviaram procurando falsas saídas e negações provisórias" (Bataille 1988 [1957], 172).

Este "misto de delícia e terror", que compõe a sublimidade trágica, tem qualquer coisa de moralmente indecente. Este aspecto agrava-se quando vislumbramos, no final da sequência fotográfica, partes avulsas de um corpo jacente. Fica entrevisto o horror

¹⁸⁰

"A frequência com que, através da história, se registam massacres inúteis, torna-nos sensíveis ao facto de que em todo o homem existe um assassino possível. O desejo de matar situa-se em relação à proibição de matar como desejo de uma actividade sexual qualquer em relação ao complexo de proibições que a limitam" (Bataille 1988 [1957], 62).

*informe*¹⁸¹ da violência, um dilaceramento, um excesso que ultrapassa o curso dos actos ordenados. Não se trata do núcleo estável centrado no rosto. Trata-se de outra coisa, primária e encoberta: alegoria da consciência do aspecto terrífico da morte, da sua fétida decomposição (já) pronunciada, à qual corresponde aquele "misto de horror e de atracção que sobre nós exerce" de que George Bataille, sem peias, nos fala (Bataille 1988 [1957], 50). Queremos ver o cadáver. Mas não nos é permitido ver mais¹⁸² do que meros indícios: um braço tombado por entre as folhagens, as pernas semi-cobertas, um pé isolado perdido na noite. Violência inominável e incomensurável.

De modo alternativo, Pedro Lapa avança com uma leitura sobre esta obra enredada na análise da *ausência* e dos efeitos da posse absoluta do objecto de desejo através da morte.

A posse absoluta consumada na morte do objecto de desejo configura a supressão total da falta que gera o desejo. Sendo que a realidade é sempre uma construção do real (o ausente que a suscita), é a realidade do desejo que é aniquilada, ou melhor,

181

Os nexos e articulações que Paulo Herkenhoff tece a respeito da montagem fotográfica *Quatre Mouvement de la Peur* (1978), podem ser aplicados a uma outra obra da autoria de Julião Sarmento um pouco mais recuada no tempo. “Em *Quatre Mouvement de la Peur* (1978) ser e tornar-se enfrentam a crise do visível. A instalação *Sem Título* (Bataille) mostra uma sequência de fotos de uma mulher que muda para um monocromo negro. Sarmento faz referência a George Bataille ao fundir o que pode ser os textos do filósofo sobre o *informe* na publicação *Documents* (uma forma de produção de conhecimento) com *L'Erotisme*. Ao operar um limite ambivalente entre o aparecimento e o desaparecimento da figura, Sarmento centra-se na transferência a partir da produção da imagem para a percepção cognitiva num estado de dúvida entre o *informe* e o figurativo” (Herkenhoff 2004, 105).

182

No seu livro *Totem e Tabu*, Sigmund Freud menciona a proibição que se opõe ao contacto com o cadáver, advogando que esse tabu protegia o morto do desejo que os outros tinham de o comer (cf. Freud 2001 [1912-1913]). Nesta sequência, a via psicanalítica outorga o estabelecimento de uma relação dialógica entre *Quatre Mouvements de la Peur* e *Faces*. Suportado em Pierre Fédiá, o curador brasileiro Paulo Herkenhoff escreve o seguinte: “Com o filme *Faces*, Julião Sarmento acrescenta a sua voz à história do beijo, que iria incluir tudo desde as impossibilidades e limites do desejo na pintura *Les Amants* (1928) por René Magritte ao beijo infinito em *Monument to X* (1928) de Douglas Gordon. As marcas de cortes nas séries *Ataque* (1994) e o beijo em *Faces* apontam para a voracidade antropológica na obra de Sarmento. No artigo ‘Le cannibale mélancholique’, Pierre Fédiá demonstra que a satisfação do desejo antecipa fantasmas de ruptura e perda, que por seu turno resulta num processo fantasmático de consumo do objecto no sentido de evitar a sua perda. A intensidade libidinal de *Faces* parece resistir aos fantasmas da perda ao investir o beijo com a incorporação do objecto do desejo. Tal devoração do outro, do modo como Fédiá o descreve, antecipa a tristeza, um sentimento melancólico em face do fantasma do sujeito-cannibal: ‘l’incorporation cannibale n’est point l’act symbolique d’une resolution de la perte’. O oral no processo de incorporação e retenção confere ao anal a função de um verdadeiro paradigma da teoria do canibalismo. O psicanalista cita *Três Ensaios sobre a Sexualidade* onde Freud define a ‘primeira organização sexual pré-genital... que podemos designar de oral, ou, se preferirem, canibal’. Fédiá discute o tópico da incorporação através desta imagem que ‘assegura ao oral o papel de modelo, e assim concede às formas primitivas de identificação a evidência de um conteúdo corporal’. A pintura induz o olhar a embarcar imediatamente no exercício da interpretação. Na exposição do canibalismo pelo pintor Sarmento, a expressão do erótico destitui a sublimação (Herkenhoff 2004, 109-110).

literalmente assassinada. A ansiedade da cena encontra o seu clímax no buraco negro entre os arbustos que suprime qualquer traço desejante ainda patente no jogo do mostrar-se e esconder-se do corpo vislumbrado em movimento sob o robe de chambre e que, depois de tombado, perdeu qualquer interpelação desejante. De facto, é a separação entre real e realidade que é anulada. Quatre Mouvements de la Peur configura assim uma experiência limite que só tem como horizonte uma ansiedade autista, sem desejo como resto (Lapa 2002, 16-17).

Num primeiro momento, teremos que subscrever a tese de Lapa em razão da imagem da mulher perseguida acabar por corporalizar, para usar os termos lacanianos, o *objecto-causa do desejo*, e como tal não pode ser atingida a não ser pela sua morte, justamente para repor a *ausência* que o motiva. Porém, a narrativa visual desta aterrorizadora perseguição construída pela sequência de fotografias a preto e branco, sofrerá um desdobramento simbólico bastante significativo na sua versão livro, com o título homónimo de *Quatre Mouvements de la Peur*, projectado por Sarmiento em 1978 mas apenas editado em 1995 (tal como fizemos anteriormente referência). Aqui, o conjunto de imagens surge repetido, no entanto, e tal como Nancy Spector bem notou, a segunda metade do livro "parece ser uma compulsiva recapitulação do cenário espiado" à qual se acresce uma imperiosa diferença.

*[...] a mulher caçada usa umas sandálias de salto alto; enquanto, previamente, ela corria descalça. Esta modificação inicialmente imperceptível para com a cena funciona como uma pista para uma possível interpretação do projecto do livro do artista [...]. A inserção dos sapatos no enredo [...] sugere que a história desdobrada no livro é a representação fotográfica de uma fantasia, uma fantasia erótica encenada para a câmara – uma que pode ser perpetuamente repetida com revisitações menores ao cenário imaginado*¹⁸³ (Spector 1997, 173).

Partindo do axioma que o desejo é algo *que não é dado previamente mas construído pela fantasia* (cf. Lapa 2002, 16), apercebemo-nos então que Sarmiento

¹⁸³

"A arquitectura aparece nos desvios com que Sarmiento utiliza o espaço, como o efeito de espelho que se observa em *Quatre Mouvements de la Peur* [...]" (Marí 2002, 43). Ora, este espaço alegorizado, feito de um fechamento enquanto movimento circular, em que o fim coincide com o início do percurso, parece querer antecipar o formato livro.

revisita continuamente um mesmo lugar e o mesmo enredo cujo desenrolar opera de um modo essencialmente *circular*. Lembremo-nos que, tal como igualmente Lapa nota a propósito de outros trabalhos de Sarmiento, o artista recusa o "desfecho pois [...] o movimento do desejo não consiste na sua plena satisfação mas na sua repetição, na produção dessa circularidade infinita"¹⁸⁴ (Lapa 2002, 24).

A fim de compreendermos melhor a natureza deste movimento (repetitivo), Pedro Lapa cita o sociólogo, filósofo e crítico cultural esloveno Slavoj Žižek, a respeito desse *circuito fechado*, que, segundo a leitura psicanalítica de Lacan, define a verdadeira fonte de prazer.

O objectivo é o destino final, enquanto que a intenção é o que pretendemos realizar, i. e. o seu próprio caminho. O ponto de vista de Lacan é que o verdadeiro propósito do impulso não é o seu objectivo (a plena satisfação) mas a sua intenção: a intenção última do impulso é apenas reproduzir-se enquanto impulso, para voltar ao seu caminho circular, para continuar o seu caminho de vai-vem em relação ao objectivo. A verdadeira fonte de prazer é o movimento repetitivo deste circuito fechado (Žižek 1991, 5; cit. p. Lapa 2002, 15).

Contudo, a partir da sofisticada alegoria que Sarmiento nos presenteia no livro *Quatre Mouvements de la Peur*, podemos encarar a fantasia como uma combinatória que tem uma reserva infinita de elementos e de regras de transformação, fazendo lembrar a asserção que os autores de *Léxico do Erótico*, Knoll e Jaeckel, enunciam: apesar da fantasia não criar "nada de totalmente novo", ela "combina, aumenta ou diminui, especializa ou generaliza" (Knoll e Jaeckel 1981 [1976], 150).

Esta repetição aqui não é estéril nem redundante; parece sugerir antes uma espiral da qual o sujeito se alimenta, como um *stock* privado de enredos, objectos e figuras, que continuamente se recombina. No caso vertente, a fantasia revela-se irremediavelmente enformada pelas fórmulas-cliché que o cinema cria e divulga, onde o *topos* da fuga feminina serve também para ficcionar os aparentemente inócuos jogos sexuais, ora singelos, ora divertidos, entre os amantes apaixonados; ritual que esconde

¹⁸⁴ Parece aplicar-se aqui o que Nuno Crespo escreve num artigo dedicado ao trabalho de Julião Sarmiento: "O ciclo contínuo, ao qual todos estamos sujeitos, desejo-satisfação-desejo é uma condenação, sem possibilidade de absolvição ou redenção, transformada em apresentação da própria matéria humana" (Nuno Crespo, *Público* / "Mil Folhas", 2-4-2006).

debaixo de si uma perversidade, uma violência latente, intrínseca ao próprio acto de busca sexual.

Realizada em 1979, *La Chambre* é uma peça composta por seis fotografias e três foto-textos. Ao mostrar um quarto desabitado e obscurecido, mas com indícios vagos e intrigantes de presença humana¹⁸⁵, Sarmiento evoca, apropriando as palavras de Hubertus Gassner, "uma atmosfera de tensão, erotismo e violência que nós reconhecemos das cenas dos filmes clássicos", na justa medida em que, no cinema, "também o quarto de hotel anónimo desempenha um importante papel enquanto cena de sedução e crime" (Gassner 1997, 48).

Hubertus Gassner parece destringir o ponto de chegada que aqui perseguimos, ao asseverar que, "a polaridade da percepção entre amor e morte, aventura sexual e violência, que na nossa imaginação estão associadas a esta cena de crime, surge outra vez nos três textos que acompanham as fotos" (Gassner 1997, 48). Sobre a mesma peça Pedro Lapa descortina uma "sobreposição" geradora de uma "intensificação que altera o sentido qualitativo das imagens."¹⁸⁶ Na sua base encontra-se a situação em que as legendas "descrevem de forma crescentemente ambígua a relação estabelecida entre, por um lado, a indecisão, o preliminar e a sexualidade e, por outro, a entrada, o assalto ou o crime: "Et-il un cri de peur ou bien de jouissance?", afirma a última legenda" (Lapa 2002, 27).

Ainda partindo de *La Chambre*, Hubertus Gassner invoca a ambivalência que une o desejo ao medo descrita pelo escritor romântico alemão Novalis, quando este se refere à "íntima relação" existente entre "voluptuosidade" e "brutalidade"¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Oscilando entre a fragmentação do pormenor *que esconde mais do que revela* – explanado em indícios vagos e intrigantes, como os dedos (masculinos ou femininos?), o sapato anónimo masculino negro ou o xaile – e a sutura que simula a óptica do personagem que furtivamente interage *in loco*, isto é, que acabado de entrar no quarto se encontra de pé diante da cama, são como detalhes (pistas) inconclusivos que a ponta do véu apenas deixa entrever, consubstanciando uma situação de *invisibilidade visível*, ou seja, "que esconde mas supõe a acção sugerida pelas fotografias" (Gassner 1997, 48).

¹⁸⁶ Esta ambígua sobreposição já tinha sido igualmente entrevista por Delfim Sardo, quando este autor, sobre a mesma obra, descreve "o percurso de um olhar que penetra sobre um quarto e de um conjunto de três textos sobre o desejo, o medo e a fronteira ('le cri est-il un cri de peur ou de plaisir?' pode-se ler na citação de Bataille no último texto)" (Sardo 1998, 7).

¹⁸⁷ Discorrendo sobre a obra *La Chambre* de Sarmiento, Hubertus Gassner (Gassner 1997, 47) destaca a ambivalência existente do desejo no medo, da qual Novalis fala quando se aporta à "relação interior" entre "voluptuosidade" e "brutalidade" (Novalis cit. p. Mario Praz 1930 [1981], 46).

Não só estas fotografias de tipo cinematográfico (these film-like pictures), mas todo o trabalho de Sarmiento se perfila na tradição do movimento do romantismo negro em grande parte oriundo de Inglaterra e de França, que, em finais do século XVIII, descobriu o horror enquanto fonte de desejo e de beleza, ou que pelo menos o trouxe pela primeira vez à nossa consciência para examinar a íntima relação do desejo com a dor no lado negro da alma humana (Gassner 1997, 48).

10. ontologia/fenomenologia do tempo

Se, por um lado, o desenvolvimento diegético serve a Sarmiento para a elaboração de pequenas ficções encenadas, por outro, este é paralelo a uma pesquisa em que a sequência fotográfica, fílmica ou videográfica, suspende a narrativa para se deter sobre a experiência do tempo *por* ou *em* si mesmo enquanto matéria de indagação¹⁸⁸.

No texto que integra o catálogo da mostra *Julião Sarmiento: Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003), Bartomeu Marí nota que,

Se, no âmbito da linguagem cinematográfica, incluirmos a fotografia, por narração devemos entender sobretudo a consagração de atenção especial ao tempo considerado como matéria fundamental da arte. A experiência do tempo converte-se em protagonista da experiência artística (Marí 2002, 40).

Também João Pinharanda (*Público*, 7-11-2002), na crítica que escreve sobre essa mesma exposição, destaca a relevância deste eixo interno de pesquisa ao afiançar que o "Tempo" é uma dominante axial a todas as obras ali exibidas. Os exemplos são diversos e a análise digna de transcrição:

O Tempo não é um elemento de nostalgia mas um dado analítico garantindo uma componente de cerebralidade sadiana a enunciação dos rituais da carne. As montagens em loop ("Faces", 1976; "Sombras", 1976) não iludem a radical temporalidade linear do som e da imagem em movimento porque são suficientemente compactas para nos

¹⁸⁸ Na crítica que escreve sobre a exposição *Julião Sarmiento: Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003), Ricardo Nicolau é consentâneo com este posicionamento ao asseverar que, "Lapa optou por, no início da exposição, apresentar duas imagens que questionam exemplarmente a comum 'transparência' temporal das narrativas. Coloca desta forma o Tempo, a sua experiência, como dispositivo central em trabalhos que se afastam tremendamente em termos iconográficos. As obras são *Jaula/Cage* (1975/76) e *Pernas* (1975), a primeira uma instalação que recorre à fotografia e ao som, e a segunda um vídeo" (Nicolau 2003, 8).

María Jesús Ávila é o autor que melhor resume o modo como o *tempo*, nas suas diversas formas, é explorado por Sarmiento nestes anos. No breve comentário que apresenta junto da ficha técnica da obra *Memory Piece (Two Friends)*, 1976/2002, que figura no catálogo na mostra *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado* (Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco), escreve a autora que, "a temporalidade [...] ocupou o trabalho de Julião Sarmiento, no registo do aqui e agora da imagem e do acontecimento – *Jaula/Cage* ou *Don Juan* –, na eternização da acção e com ela do tempo – *Faces* –, e na reconstrução fílmica do fragmento de uma narrativa através de uma operação de montagem – *Quatre Mouvements de la peur* " (Ávila 2003, 120).

parecerem acções rituais (ou seja, infinitamente repetíveis). Mas são, de facto, as sequências fotográficas ("Sem Título", 1973) ou foto-textuais ("Catch!", 1975; "Peça Variável", 1976; "Quatre Mouvements de la Peur", 1978) e as instalações ("Jaula/Cage", 1975-76; "Don Juan", 1976) que melhor garantem a convocação dessa dimensão-Tempo. E que a conduzem para a lógica do que pode ser uma construção sucessivamente narrativa e analítica (João Pinharanda, Público, 7-11-2002).

Comentando as primeiras fotografias que Sarmiento realiza em 1973 (*Sem Título*), Pedro Lapa nota que a sequência dos gestos num curto espaço de tempo evocam a memória do fotograma enquanto "desejo de um absoluto do movimento prometido pelo cinema" (Lapa 2002, 11). A já referida *ultrapassagem das restrições da imagem única* é assim levada a cabo em diversas obras realizadas entre 1974 e 1975. Essa abordagem deve ser entendida como uma revisão crítica das convenções que estruturam a fotografia, durante muito tempo presa a limites excessivamente dogmáticos, nomeadamente aqueles que se prendem com as prescrições modernistas da "captação de um instante decisivo", que a confinaram e que no contexto histórico de *expansão do campo artístico* são objecto de ampla reconsideração.

Numa obra nunca antes comentada, *Catch!* – realizada em 1975 mas só exposta em 2002 aquando da supracitada antológica organizada pelo Museu do Chiado –, Sarmiento parece testar os limites da imagem única mediante a encenação de um micro-evento. Composta por um foto-texto e por três fotografias montadas sobre cartão, a reminiscência representacional – cenário que integra um enquadramento centrado da mão, o fato masculino protocolar e o manuseamento do baralho de cartas – confere-lhe um aparato típico de um espectáculo de ilusionismo. Contudo, "Catch!" simula tão-somente a interjeição desafiante de alguém que atira um objecto para outrém e diz: "Agarra!" ou "Apanha!". Sarmiento faz aqui uma alusão, em jeito de alegoria, ao poder *ilusionista* da fotografia embaraçada com a memória do cinema na tarefa de significar movimento.

Seguindo as premissas do paradigma modernista, a fotografia desenreda um momento único do *contínuum* real (é o primado da imediaticidade da captura do "momento decisivo" prescrito pelo fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson¹⁸⁹), mas o

¹⁸⁹

Douglas Fogle menciona uma viragem de paradigma a partir de dois "saltos muito diferentes": aquele que Henri Cartier-Bresson captou em *Por detrás da Gare Saint-Lazare* (1932) e o *Salto para o*

seu sentido – a captação da instância que está em acto (*agarrar* ou *apanhar* um objecto) – só é assimilável enquanto tal mediante o recurso de um *display* sequencial, apenas conferido pelos procedimentos do corte e da montagem. Um processo que, de acordo com uma acepção mais purista, se afastaria do campo de competência estrito do *fotográfico* para se dirigir em direcção ao *fílmico*.

Sarmiento demonstra criticamente que um acto – como o de agarrar um objecto – só pode ser inteligível e significado entre duas situações – no intervalo de um *antes* e de um *depois* (a mão vazia e a mão "agarrando"/"segurando") –, e como tal consiste numa situação irrepresentável *per se*, não sendo portanto outra coisa senão o resultado da *justaposição* e *combinação sequencial* de uma e de outra, isto é, e para recorrer às palavras do próprio Sarmiento, trata-se de um "intermeio" ou um "permeio" que a imagem única não pode significar.¹⁹⁰

Em *Sem título (Strip)*, 1975, vemos um alinhamento fotográfico composto por dez imagens justapostas. O que está em acto parece cinicamente desafiar tanto a análise científico-dinâmica do movimento/acção humana (perfilada na tradição de Muybridge), como os efeitos especiais dos primórdios do cinema. A pose invariavelmente imóvel e inexpressiva da mulher contrasta com a sua gradual perda de roupa. As peças de vestuário dissipam-se uma a uma – primeiro o casaco de peles, depois o colar, a

Vazio (1960) que o próprio Yves Klein protagoniza. "Por um lado – escreve Douglas Fogle – temos [...] o 'decisivo momento' fotográfico. Por outro lado, temos um híbrido, um 'evento' fotográfico colaborativo, encenado pelo artista esperando criar um tipo de momento completamente diferente [...]. É o hiato entre dois mundo fotográficos – a transmissão da estética modernista de uma imediaticidade através da captura da essência fotográfica e a construção conceptual de um evento encenado que eleva a fotografia de um meio para um fim. [...] [É] a 'documentação' problemática desse evento de 1960 que pode ser visto como um ponto de partida frutuoso para a discussão da proliferação dos usos da fotografia fora das configurações da arte fotográfica de então, numa década que viu a lenta erosão das fronteiras entre *media* artísticos" (Fogle 2003, 10).

¹⁹⁰ Numa importante entrevista (Melo 1992, 39), depois de Alexandre Melo asseverar que, "nunca há uma imagem completa, acabada, totalizada, inteira" dado que a "imagem é sempre limitada, é sempre uma imagem entre duas imagens, uma que vem antes, outra que vem depois. Porque é que há essa ausência quase absoluta de uma imagem acabada? Porque é que nunca se vê tudo ao mesmo tempo?", Sarmiento nota que "aquilo que me interessa, por exemplo, no movimento de uma pessoa, não é a pessoa vir dali para aqui [...] é o facto de eu estar a olhar para ali pelo rabo do olho e entrever a pessoa a andar dali para aqui. Ou seja, a imagem é 'blurred', 'fuzzy'. É uma imagem que existe sempre entre duas situações e como tal é sempre uma imagem que não existe 'per si', é sempre o resultado da relação entre uma e outra, é sempre uma coisa de intermeio, de permeio" (Alexandre Melo e Julião Sarmiento in Melo 1992, 30 e 40).

Sobre a instalação *1947* (1979), composta por cinco fotografias a preto e branco ampliadas do quarto onde o artista foi concebido, aparelhadas por uma pintura monocromática com idênticas dimensões, Delfim Sardo afiança que, "é também desse modo que se estabelece um *no man's land*, um intervalo. Julião Sarmiento interessa-se por este intervalo, por esse momento onde qualquer coisa aparece e desaparece, onde qualquer coisa se antevê" (Sardo 1999, 7).

camisola, a saia, o soutien, a cinta de ligas, a meia direita, a meia esquerda e por fim as cuecas... só os sapatos permanecem. Como indicia o título, trata-se de um *strip-tease*. Porém nenhuma acção existe. Ela nunca se despiu, foram antes as peças do vestuário que simplesmente se desvaneceram por si próprias, uma a uma, como um acto de mágica, de ilusionismo, que apenas o intervalo e a montagem permitem significar.

Em *Memory Piece (Two Friends)*, 1976, duas mulheres posam vinte vezes para uma máquina fotográfica fixada num tripé. Com intervalos de quinze minutos entre cada disparo, ambas tentam assumir exactamente a mesma "posição" e "expressão" (do foto-texto apenso à sequência fotográfica que constitui a obra). Pedro Lapa, comentando esta experiência performativa e perceptiva, nota que,

As diferenças são mínimas mas é através da apresentação da imagem na série que a temporalidade se manifesta nos mais ínfimos detalhes, como diferença relativa a qualquer outra fotografia, ou seja, pela memória. Há nesta peça uma análise 'microscópia' do tempo que os filmes realizados em idêntico período permitem explorar através de um medium mais apto para o efeito (Lapa 2002, 24).

Para além da análise 'microscópia' do tempo que antecipa as explorações levadas a cabo pelo suporte do filme, tal como refere Ana Ruivo (*Expresso*, 16-11-2002), neste trabalho, ao abordar-se com grande incidência a questão da repetição, "num tempo que se coloca em profunda relação com o objecto captado, gera-se a ilusão da similitude". *Memory piece (Two Friends)* trás ainda à memória algumas referências coetâneas vindas do universo da *performance*.¹⁹¹ Tal como em *Eleven Color Photographs* (1966-1967/1970) de Bruce Nauman e numa importante série de Vito Acconci realizada entre 1969 e 1970 – referenciada por Douglas Fogle (Fogle 2003, 15) –, não arriscaremos em demasia se afiançarmos que nesta "experiência" concebida e documentada por Sarmiento, o artista português aproxima-se daquilo que se pode denominar como "tarefas perceptuais e fenomenológicas" (ver Fogle 2003, 15).

¹⁹¹ Sobre *Memory Piece*, nota Sarmiento que, "este é um exemplo típico de uma série de obras que eu fiz na altura. Mais uma vez as questões comportamentais... À época era comum aos artistas debruçarem-se sobre as questões do 'behaviourismo'. Eu estava também interessado na relação do objecto com o tempo – no fundo o meu trabalho anda sempre à volta de uma série de questões que se repetem" (*Público*, 7-11-2002).

Noutra obra do mesmo ano, *Cage/Jaula* (1975-1976), são igualmente levadas em linha de conta – mas agora enquanto experiência vivida na primeira pessoa – as condições fenomenológicas (perceptivas) da passagem do tempo. Ricardo Nicolau descreve-a eficazmente nos seguintes termos:

Também em 'Jaula/Cage' se pode falar de opacidade temporal. Este trabalho, centrado no registo de uma performance de Julião Sarmento no Jardim Zoológico de Lisboa – onde se encerrou durante algum tempo na jaula de um tigre, imitando os seus movimentos – apresenta fotografias com a indicação precisa de uma data e hora em que foram tiradas. Acrescente-se que foram registadas com uma determinada cadência, absolutamente regular, que imprime ao Tempo espessura e presença; que o torna, de certa forma, protagonista desta peça. Independentemente de documentar uma acção com uma duração determinada, esta série de fotografias, graças ao ritmo constante evidenciado pela inscrição da hora, parece ter sido retirada de um bloco maior, infinito, de registo ininterrupto; de um bloco registo do Tempo (Ricardo Nicolau, Pangloss, Fev. 2003).

A correlação entre o registo do disparo fotográfico programado e o seu aparato expositivo – longa sequência de pequenos diapositivos afixados na parede que captaram, com um intervalo de tempo regular, frontalmente os visitantes do zoo – acaba por funcionar como uma mera *mostra sintética e concisa* da visão que o tigre detém do interior da jaula. Temos assim acesso a um tempo *lento*, onde, na *óptica* do animal encarcerado, nada parece efectivamente ocorrer. Com este gesto, Sarmento demonstra que a *captura (e exposição) objectiva da passagem do tempo* (o fluxo cronológico visivelmente disponível, por exemplo, pelo marcador de um relógio) não é coincidente com o *tempo vivenciado*; isto é, com a noção de duração *interior*, tempo subjectivo, necessariamente dilatado pela sensação de "espera", de tédio, de inacção – instâncias que definem, justamente, a condição do encarcerado ou, simplesmente, o confinamento a que o artista esteve voluntariamente sujeito.

Em *Sem Título (Bataille)*, 1976, o corpo gradualmente invadido a vinte e quatro tempos por uma densa penumbra termina totalmente obliterado. Ao *citar* o movimento e ao aproximar-se do fotograma, Sarmento desenvolve uma pesquisa que toma lugar, de

modo mais incisivo, durante os anos de 1975 e 1976, nos filmes experimentais. É nesse exacto sentido que Pedro Lapa, comentando ainda esta mesma instalação, nota que,

A fotografia de duas raparigas responde à especulação de Bataille sobre a beleza feminina e suas asserções enquanto beleza jovial que desperta o desejo e consequentemente objecto de desejo pelo desejo transfigurado, como acontece com o corpo sem cabeça submetido à gradual aproximação do intervalo entre duas intensidades do desejo referidas por George Bataille, nesse tempo em dilatação produzido pelo desejo e que é também o objecto de vários filmes do artista (Lapa 2003, 14).

Contudo, mesmo aceitando esta leitura, cremos que este eixo interno de pesquisa se prende com uma outra via de inquirição. Se Bartomeu Marí, sobre trabalhos que integram foto-texto – como o referido *Sem Título (Bataille)* e *The Waves*, 1978 –, nota que "Sarmiento dissecar acções e acontecimentos para equiparar o tempo de percepção com o tempo da leitura" (Marí 2002, 43), João Pinharanda parecer alargar esse campo exploratório, quando escreve que,

Há um tempo de percepção (e muitas obras - por exemplo "Déjà Vu", 1979; "Rosebud", 1979 - desenvolvem ainda essa dimensão como algo de autónomo) próprio: é o tempo da leitura dos textos, da visão do loop, da relação entre a leitura ou audição e a visão das imagens (João Pinharanda, Público, 7-11-2002).

Não obstante, quando passamos para a produção filmica de Sarmiento, o tempo enquanto matéria de inquirição deixa de ser produzido mediante processos de montagem (intervalo temporal), como acontece nos seus *foto-works*, para ser antes levado a cabo através de planos de sequência contínuos e por uma recepção retardada, ampliada ou suspensa do tempo da (in)acção captado.

Na primeira das escassas peças filmicas que ainda restam actualmente¹⁹², **1, 2, 3** (1975), Sarmiento questiona a articulação existente entre a "imagem em movimento" e a "relação das suas unidade estruturais"¹⁹³ (Lapa 2003, 22). Seguindo a descrição de Maria Jesus Ávila (cf. Ávila 2002, 76), uma câmara fixa regista um pormenor de relva em primeiro plano. Através de um operação de corte e a intervalos de 45", aparecem compostos por pequenas pedras, primeiro o número 1, depois os números 1 e 2, e finalmente os números 1, 2 e 3. A sequência numérica produz assim a memória do tempo associada à da apresentação acumulativa das unidade(s) precedente(s), fazendo com que "o antes e o depois habitam a imagem presente" (Lapa 2002, 22). Vemos, assim, o *display* de um tempo cumulativo, que ignora a obsolescência de cada etapa para fazer coabitar o presente com o passado.¹⁹⁴

A *dilatação do tempo* é outro dos pontos cardeais que orientam o trabalho fílmico do artista nestes anos. Pedro Lapa comentando **Pernas** (filme Super-8, 1975) escreve que,

¹⁹² A partir de 1967, o recurso ao filme Super-8 foi de grande importância para o desenvolvimento das possibilidades criativas de Julião Sarmiento. Contudo, a maior parte dessa produção filmica irá perder-se num enorme incêndio que deflagrou, em 1981, no hangar da Galeria Nacional de Arte Moderna.

Esclarece Sarmiento sobre essa perda irreparável que, "e há muitos trabalhos meus que desapareceram. Estavam no sítio errado em diferentes ocasiões da minha vida. A primeira foi em 1974, [...] imediatamente a seguir à revolução, apaixonei-me por uma mulher [Risos.] Fugi com ela para Marrocos e abandonei o estúdio. [...] Só voltei ao estúdio em 1982. Claro que quando lá cheguei, apareceu à porta uma senhora de idade avançada. Deixara de ser um estúdio. [...] Conclusão: tudo o que tinha feito até 1975, tudo o que o vento levou. [...] com a excepção de uma ou duas coisas que os meus amigos conservaram nas suas casas, perdi tudo. [...] A segunda vez em que perdi tudo foi em 1981. Estava a trabalhar na Secretaria de Estado da Cultura, num local chamado Galeria Nacional de Arte Moderna, onde estava a colecção do Estado. Era um espaço imenso, um hangar incrivelmente grande. Por isso pensei para comigo que era óptimo para me servir também de armazém. Assim, guardei lá todos os meus trabalhos e todos os meus arquivos. Infelizmente, no dia 21 de Julho de 1981 houve um incêndio enorme. Ardeu tudo. O incêndio destruiu a maior parte do meu trabalho realizado até 1981. Visto que eu só estava a trabalhar com fotografias e filmes de vídeo, tudo, incluindo os negativos, foi destruído. E o que foi para mim mais trágico, para resumir uma longa história dessa época, é que tudo quanto consegui recuperar foram cerca de 24 ou 25 trabalhos. E quatro filmes Super 8" (Sarmiento in Celant 1997, 86-87).

¹⁹³ O uso que à época Sarmiento faz do fílmico revela proximidades com o *cinema estruturalista* – categoria divulgada por P. Adams Sitney ("Cinema Estruturatista", in *Film Culture*, 1969; *Visionary Film*, 1974) – relacionado com o filme experimental e o vídeo, e as vanguardas artísticas dos anos 1920 – quando se explora a componente abstracta e estrutural da técnica cinematográfica, no qual se presta particular atenção aos ritmos com que as imagens se sucedem –, retomado na nova vaga de interesse dos artistas pelo filme nos anos de 1960 e nas experiências pioneiras com o vídeo na mesma época (cf. Sitney 1974).

¹⁹⁴ T.S. Eliot (Eliot 1983, 15) – um dos escritores mais caros para Julião Sarmiento –, no poema "Burnt Norton" que abre o livro *Quatro Quartetos*, escreve: "O tempo presente e o tempo passado / Estão ambos talvez presentes num tempo futuro, / E o tempo futuro contido no tempo passado. / Se todo o tempo é eternamente presente / Todo o tempo é irredimível".

O filme consiste num enquadramento em câmara fixa de um plano-sequência de uma imagem parcial de um corpo feminino centrado na púbis nua. Um lento e sensual movimento alternado de avanço e recuo das pernas¹⁹⁵, repetindo-se indefinidamente, não apresenta qualquer alteração refundando qualquer narrativa, que nos casos anteriores existia ainda residualmente. Uma vez mais é o espectador que dá a duração ao próprio filme que se projecta em loop contínuo. Estamos perante o conceito de imagem-tempo de Gilles Deleuze, pois que se trata de uma apresentação directa do tempo. Uma imagem óptica pura pára o movimento para se deter em algo e devolvê-lo sempre diferente de si, infinitamente. 'O que entra em relação é o real e o imaginário, o físico e o mental, (...) o actual e o virtual' (Lapa 2002, 24-25).

De modo algo similar, em *Faces*¹⁹⁶, 1976 – filme Super-8 que integrou várias mostras coetâneas importantes, como *Ernesto de Sousa*, *Fernando Calhau*, *Julião*

¹⁹⁵ Em *Anos de Abril. Cinema Português da Revolução*, José de Matos-Cruz descreve o filme *Pernas* como "coxas roçando-se uma na outra" (Matos-Cruz 1980, 52).

¹⁹⁶ Esta peça fílmica levanta, em paralelo, um zona de pesquisa de importância nevrálgica para a época em estudo, e muito embora não caiba neste eixo de pesquisa interna que aqui nos ocupa, é relevada por diversos autores. No acertado dizer de Miguel Wandschneider, "é curioso observar, em filmes de uma época em que o artista recusou liminarmente a pintura, os atributos pictóricos das imagens (por exemplo, ao nível da composição e do trabalho com a cor e a luz)" (Wandschneider 2000, s/n.º p.). Daí a "iluminação de tom baixo envolvente", que Maria Jesús Ávila detecta no filme *Faces*, com vista a criar "fortes contrastes e sombras profundas" (Ávila 2002, 96). São jogos de luz e sombra que produzem um denso claro-escuro que lembra vagamente o tenebrismo da pintura barroca. E porque é importante ter presente – na contextura geracional marcadamente experimentalista em Sarmento se situa – que "as hierarquias dos média foram irremediavelmente quebradas" (Adrian Searle, *The Guardian*, 4-5-2000), compreende-se que para William Packer (*Financial Times*, 6-5-2000), "Julião Sarmento, um pintor", exiba um vídeo "mais pictórico nas suas qualidades do que cinematográfico". Na mesma linha de análise, Charles Darwent (*The Independent*, 30-4-2000) refere que, "sendo pintor, as preocupações de Sarmento são pictóricas: *Faces* desliza para a debatida e irresoluta (*vexed*) zona situada entre representação e abstracção. Agora, esta espécie de pintura-com-filme tornou-se em si mesma uma fonte de contrariedade (*annoyance*) criativa para uma escola de realizadores de video-arte".

Sumarizando a questão, tal como Alexandre Melo nota, "'Faces' inclui-se no conjunto das obras pioneiras que, na década de 70, estabeleceram as pontes entre as linguagens da pintura e do cinema". "O esbatimento das fronteiras tradicionais é acompanhado por um alargamento da definição das artes plásticas que faz com que nelas caibam práticas que antes se arrumavam nas rubricas da fotografia, cinema, teatro, dança ou mesmo intervenção cívica. O que importa não é a definição técnica estrita de cada trabalho, mas as ideias, pesquisas, problemáticas ou obsessões que cada artista persegue, no conjunto da sua obra, recorrendo por vezes aos mais diversos meios. [...] Não foi por acaso que o filme *Faces* mereceu vários destaques na imprensa inglesa quando, em 2001 [*sic.*, 2000], foi apresentado em Londres integrado numa mostra colectiva ('Lisson Gallery at Covent Garden') que incluía alguns dos nomes mais importantes (Douglas Gordon, Rodney Graham, Tony Oursler, entre outros) das mais recentes vagas de artistas centrados na utilização do vídeo e na referência ao cinema" (Alexandre Melo *Expresso*/"Actual", 1-2-2003).

Num depoimento de Julião Sarmento (*Público* 7-11-2002) sobre *Faces* pode ler-se o seguinte: "Curiosamente este vídeo foi feito com as mesmas duas pessoas de 'Memory Piece'... Aqui estão expostas como se fossem quadros vivos, logo aí, em oposição ao cinema, que é a imagem em movimento. O que acontece aqui é um jogo de luz, de claro escuro. Uma delas apaga a outra, sobrepõe-se a ela fazendo-a desaparecer pela projecção da sua sombra – daqui podiam-se tirar uma série de ilações [risos]... A

Sarmiento (Lublin, 1976), *Filmes* (Varsóvia, 1976), *Alternativa Zero* (Lisboa, 1977), *Behavior* (Toronto, 1977) entre outras –, Sarmiento exibe um plano-sequência de longa duração que acompanha um *beijo infinito* entre duas mulheres.

Aqui é "suprimida qualquer operação de montagem ou elipse temporal", circunstância que "retém a acção hipnoticamente no tempo real da densidade e lentidão dos movimentos, sem desenlace" (Ávila 2002, 96). Também em *Sombra* (filme Super-8 do mesmo ano), a potencial dinâmica da linguagem fílmica é reduzida, simplificada, ao tornar-se refém do estágio da *postura*, que é, segundo Roland Barthes, "a mais pequena combinação que se pode imaginar dado que não serve senão uma acção e o seu ponto corporal de aplicação" (Barthes 1979 [1971b], 33). Em *Sombra* não existe, assim, uma sequência diacrónica dada pela diversidade de posturas combinadas, apenas um exaustivo sentido de passagem temporal conferido apenas pela movimentação da penumbra¹⁹⁷, que se expande e invade todo o espaço visível. Desenrola-se sim no tempo, não por sucessão de posturas, mas pela obsolescência gradual¹⁹⁸, quase imperceptível, do próprio visível.

Discorrendo sobre filmes como *Faces* e *Sombra*, Miguel Wandschneider nota que, "a duração dos planos, a extrema lentidão das imagens e a encenada coreografia de gestos repetitivos e poses imobilizadas traduzem, do ponto de vista do artista, e exercem

situação é sempre a mesma, em diversos quadros. Uma projecta a sua sombra sobre a outra, que desaparece".

Para lá das transladações vindas do *pictórico*, promovidas pelos autores acima citados, Chrissie Iles presenteia-nos uma leitura alternativa relativamente ao *jogo de claro-escuro* recorrentemente posto em acto por Sarmiento nos seus filmes experimentais, ao entrever nesse artifício preciso um valor simbólico da máxima pertinência, ao ponto se podermos ver nele um programa deliberado. "A temática singular de Sarmiento e as problemáticas questões levantadas pelas violentas imagens sexuais das suas pinturas e seus alter-egos em celulóide, têm a sua raiz numa complexa rede de influências, incluindo a católica correlação do sexo e da mulher com o pecado e a morte. O perigo implícito no corpo feminino e o seu poder para despertar desejo têm inteira expressão no obscuro *chiaroscuro* dos seus filmes, agressivamente subjugado nas desoladas superfícies brancas das suas pinturas. Tal como Warhol, Sarmiento compreende o poder erótico do ecrã de cinema, da observação voyeurista e do perpétuo impedimento de resolução plena. Porém, onde a carga erótica dos filmes de Warhol está imbuída no sentido banal da instância (*a banalizing sense of camp*), os filmes de Sarmiento dão expressão a uma interpretação diferente da fantasia e do pecaminoso, nos quais culpa, medo, fascinação e desejo são provocados em igual medida" (Iles 2003, 95).

¹⁹⁷ Abordando o filme *Sombra*, Chrissie Iles nota que, "por contraste, o drama do movimento da sombra de Sarmiento sugere um importante artifício da cinematografia em vez da passagem do tempo real. Para além disso, o auto-consciente ciclo repetitivo de luz e sombra sublinha a ausência de movimento para a frente e de narrativa, colocando o assunto de *Faces* na repetitiva revelação e ocultação do corpo" (Iles 2003, 89-92).

¹⁹⁸ Referindo-se ao filme *Sombra*, Chrissie Iles nota que "a influência de Warhol é novamente evidente nas mudanças graduais de luz e de sombra, tal como ocorre no seu épico filme minimalista *Empire* (1964), onde essas mudanças são filmadas em tempo real durante várias horas" (Iles 2003, 89).

sobre o espectador, um efeito hipnótico associado ao *voyeur*" (Wandschneider 2000, s/n.º p.). Na mesma direcção, Maria Jesús Ávila, a propósito do filme *Sombra*, torna inteligível um laço apertado que ata a *dilatação/retardamento do tempo* simulado por via tecnológica com a própria natureza do olhar *voyeur* – que se detêm hipnoticamente na contemplação muda que suspende o fluxo normal da duração, visando congelar, eternizar, o momento (ou o seu objecto de atenção) – quando afirma que, "o espectador é [...] obrigado a ocupar o lugar do artista, a adoptar o seu olhar, que dilata o tempo, pela insistência e duração do olhar" (Ávila 2002, 98).

Com base no referido, compreendemos que Sarmiento faz do visionamento de um filme um fenómeno temporalmente incomensurável que bordeja o infinito, um correlato da impossibilidade de atingir a plenitude do (objecto-causa do) desejo.

Devido ao seu *reducionismo*¹⁹⁹ ou "elementaridade" (Wandschneider 2000, s/n.º p.), que assenta "na redução a um único plano fixo das pernas de uma mulher" (Wandschneider 2000, s/n.º p.), diante de filmes como *Pernas* (mas também *Faces* e até *Sombra*), somos directamente reportados para os filmes independentes de Andy Warhol, onde se inventa um conjunto de novos géneros fílmicos marcados pela impassiva indiferença contemplativa – *Sleep*, *Kiss*, *Blow Job* e por aí adiante... –, em que os títulos se centram totalmente na acção naquilo que vemos sem qualquer aparente dimensão narrativa ou simbólica.²⁰⁰

¹⁹⁹ Um conjunto de correlatos e articulações servem-nos aqui de sobremaneira. O artista e teórico de fotografia Jeff Wall (Wall 2003 [1995], 41-42) tece uma luminosa conexão entre a "metodologia reducionista" e a "estética do amadorismo", que caracteriza os filmes experimentais de Andy Warhol, e o filme *Faces* (filmado em 1965 / lançado em 1968) de John Cassavetes, ao referir que, "à tradição do cinema independente, íntimo e naturalista, tal como é realizado por Robert Frank, John Cassavetes ou Frederick Wiseman, Warhol acrescentou (talvez 'subtraiu' seja a palavra mais correcta) a agonia do reducionismo. Cassavetes fundiu a tradição do documentário com o método da representação em filmes como *Faces* (1968), com a intenção de se aproximar das pessoas. As descuidadas (*rough*) fotografia e iluminação centram-se em si próprias, mas o estilo significou uma decisão moral perante uma técnica cuidada anterior em nome da verdade emocional. Warhol inverte isso em filmes como *Eat*, *Kiss* ou *Sleep* (todos realizados em 1963), separando o estilo cinematográfico (*picture-style*) do seu conteúdo-tipo votado ao humanismo radical, com o intuito de usá-lo para pôr as pessoas a uma distância singular, numa nova relação com o espectador. Assim um modelo metodológico é construído: a técnica da câmara não profissional e amadorística, convencionalmente associada ao naturalismo anti-comercial e existencial, senão político, comprometido, é separado dessas associações e direcciona-se para novos temas psicológicos, incluindo uma nova versão do *glamour* que pretendia deixar para trás (Wall 2003 [1995], 41-42).

²⁰⁰ Seguindo uma lacónica descrição do filme *Pernas*, vemos "coxas roçando-se uma na outra" (Matos-Cruz 1980, 52), nada mais.

Ricardo Nicolau, com assinalável alcance crítico, é o único autor a tecer algumas pontes de contacto entre o "corpus" exibido na retrospectiva do Museu do Chiado (dedicada em exclusivo à produção de Sarmiento da década de 70) e o trabalho mais recente do artista. Para a sua compreensão, vale a pena reproduzir o longo trecho que se segue.

[Nos] vídeos Faces (1976) e Sombra (1976) – 'simétrico', projectados numa divisão exígua –, parecem mesmo pairar preocupações actuais do artista, e expressas em trabalhos recentes – lembramo-nos, por exemplo, da instalação Close (2000/2001), feita em pareceria com Atom Egoyan. Esta sua recente ligação a um cineasta imprime aliás uma enorme actualidade à revisão das suas obras da década de 70: nelas se encontra a representação do Tempo, a consciência de ser ele um material a isolar e a expor, representável, contemplável – consciência que parece constituir uma razão, hoje, para a presença de realizadores de cinema, como Egoyan, mas também Kirostami ou Anri Sala, em museus e bienais de arte. Ao decidir sublinhar que esta é uma exposição de Tempo exposto [...] (Nicolau, Pangloss, Fev. 2003).

No mapeamento dos marcos de referência conjunturais que Pedro Lapa, em jeito de intróito, traça a propósito do trabalho de Sarmiento na década de 70, um dos mais prementes prende-se com a indagação que gira em torno da prática do filme experimental.

A prática do filme experimental trouxe a dimensão temporal da imagem para o primeiro plano – facto de maior relevância para o trabalho de Sarmiento – [...] ao explorar uma auto-reflexão sobre as especificidades do suporte e sua essencialidade, desconstruiu os fundamentos modernistas [...]. A desconstrução da noção de presença do medium [...] um trabalho dirigido sobre a narrativa e respectiva subversão da continuidade espaço-temporal (Lapa 2002, 8-9).

Para situarmos melhor este eixo de pesquisa no seu contexto temporal, apresenta-se-nos útil recorrer ao que sobre esta matéria o historiador de arte norte-americano Hal Foster escreve.

Apesar do desejo de imediatividade [...] o vídeo [...] nunca é tão instantâneo ou imediato como parece, e nele artista e observador nunca estão tão presentes e transparentes em relação um ao outro como poderão pensar. [...] alguns artistas fizeram dessa mediação uma virtude, ao tomarem, enquanto tema do trabalho do vídeo, precisamente este intervalo entre o eu e as suas imagens – e muitas vezes também entre o artista e a audiência (Foster 2004a, 562).

Sarmiento opera plenamente em sintonia com as pesquisas de um conjunto de artistas que Hal Foster no texto supracitado enumera – Acconci, Frank Gillette e Ira Schneider, Bruce Nauman –, nas quais o diferimento temporal, ainda que de modo diverso, actua sempre. Sob o signo da "impossibilidade da presença pura" (Foster 2004c, 564) associada ao "descentramento subjectivo", Sarmiento faz deste *topos* de averiguação experimental uma abordagem tão actual como original e arrojada.

Hal Foster formaliza muito abreviadamente este paradigma a partir de dois exemplos axiais da primeira metade dos anos 70, um dos quais partilha sintomaticamente o seu título (*Now*) com uma das interjeições proferidas por Sarmiento numa instalação vídeo da sua autoria, intitulada **Gnait**.

[...] este descentramento subjectivo, que enfatiza a dimensão temporal, foi operada por Benglis em Now (1973), no qual a artista tenta ajustar fisicamente, no tempo presente do vídeo, imagens pré-gravadas do seu próprio rosto em grande plano. O "agora" ("now") desse encontro nunca é de facto atingido, enquanto os seus murmúrios insistentes deste mundo são apenas sublinhados.

Porque o medium do vídeo foi tão difícil de se especificar na sua fisicalidade, e porque os seus artistas pareciam mais interessados em imagens do eu em vez de objectos do mundo, [Rosalind] Krauss argumenta que o seu "verdadeiro medium" poderá ser "uma situação pricológica" – o narcisismo. Mas, tal como vimos com Jonas e Benglis, esta situação narcisista nunca é um perfeito espelhamento. No sentido em que foi próximo do narcisismo, segundo o entendimento do psicanalista francês Jacques Lacan no seu célebre ensaio "A Fase do Espelho" – uma espécie de espelhamento que é sempre perturbado por uma mínima mediação, uma identificação com a imagem do eu é sempre rebaixada por uma alienação proveniente dessa mesma imagem como um pequeno alheamento (Foster 2004c, 564).

Em *Gnait* de Julião Sarmiento, numa atmosfera suspensa e fechada, e duplamente enclausurado numa espécie de "redoma" de vidro corporalizada (metaforicamente) pelo ecrã e pela grade que entre obra e observador se entrepõe, o sujeito intenta resistir contra os bloqueios. Aspira (ao interpelar) a uma proximidade entre corpos impossível. Porque preso no diferimento espacio-temporal, inviabilizado pela mediação do dispositivo, tenta em vão uma proximidade, uma mútua pertença, que substituiria o alheamento dos corpos no espaço e no tempo.

Diante de um sujeito, isolado de tudo, na mais absoluta e claustrofóbica negrura, o observador é directamente interpelado pela voz disfuncional do artista que profere copiosa e incessantemente uma panóplia muito exígua de interjeições: "come, come...", "go, go...", "now, now...".

Nesta video-instalação, tal como o pássaro engaiolado em *D. Juan*, o sujeito aparece em situação de extrema clausura. Porém, porque humano, encontra-se preso no abismo da icomunicabilidade, aquém do simbólico da linguagem. Com este gesto, Sarmiento parece proclamar que o vídeo (representado por um monitor de TV) arrisca o corte de toda a experiência directa do real. Obriga o homem a ver-se em diferido: através de filtros (que se tornaram invisíveis, porque "naturalizados") onde as imagens se transformam em molduras ideológicas dos factos e o mundo inteiro nos surge como enorme iconoesfera, que nos reduz à passividade de espectadores.

11. estética deceptiva ou o desejo como *impossibilidade*

Como é doce permanecer longamente perante o objecto do desejo, mantermo-nos em vida no desejo, em vez de morrer indo até ao fim, cedendo ao excesso da violência do desejo! Sabemos que uma das coisas sucederá: ou o desejo nos consome, ou o objecto dele deixará de nos abrasar. Só o possuímos na condição de que, pouco a pouco, o desejo que ele nos dá se apazigüe. Mas antes a morte do desejo do que a nossa morte! Satisfazemo-nos com uma ilusão. A posse do objecto do desejo dar-nos-á, sem morrer, o sentimento de ir até ao seu fim. Não apenas renunciamos a morrer, como anexamos o objecto ao desejo, que realmente era desejo de morte, mas anexado à vida permanente. Em vez de perder a vida, enriquecemo-la.

GEORGE BATAILLE, in *L'Erotisme*, 1957

[...] toda a elaboração teórica que persegui esses últimos anos vai lhes mostrar, ao passo a passo da clínica, como o desejo se situa na dependência da demanda - a qual, por se articular em significantes, deixa um resto metonímico que corre debaixo dela, elemento que não é indeterminado, que é uma condição ao mesmo tempo absoluta e impegável, elemento necessariamente em impasse, insatisfeito, impossível, desconhecido, elemento que se chama desejo.

JACQUES LACAN, *O Seminário. Livro 11. Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. - Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979 (1964).

Há sempre qualquer coisa que falta.

JULIÃO SARMENTO, 2002 (entrevista conduzida por Ana Ribeiro).

11.1 O micro-evento como exemplificação teatralizada do *encontro falhado*

O trabalho de Sarmiento da década de 70 revela uma forte predisposição para o reconhecimento do *fracasso* e da *falta*. Muitos dos seus trabalhos percorrem esta espécie de confissão de uma elegia resultante do diferimento de uma expectativa de concretização plena. Um dos primeiros e mais paradigmáticos exemplos que atestam este enunciado é *Sem título*, de 1973/2002. Uma sequência fotográfica que desenvolve, a onze momentos, um micro-evento que pode ser criticamente tomado como uma exemplificação teatralizada do *encontro falhado* (para fazer aqui uso de uma formulação de Jacques Lacan).

Na sequência de diapositivos aqui já descrita, depois de um avanço subtil, feito a dez momentos, o homem atinge o ponto em que ataca fervorosamente. Mas termina

numa solidão desconcertante. No lugar da mulher ficou a ausência²⁰¹. Aquilo que parecia ser uma presença não era senão uma *miragem fugidia*²⁰² – produto da imaginação, delírio arrebatado, *alucinação* –, corporalizando a imagem da impossibilidade de consumação do desejo.

Eduardo Batarda (*Sempre Fixe*, 12-7-1975), ao escrever sobre a colectiva que reuniu trabalhos de José Costa Alves, Jorge Costa Martins e Julião Sarmiento (Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1975), descreve este *photo-work*, nos seguintes termos: "o início, ou possível recomeço, de um 'processo de sedução', era-nos revelado por quatro imagens 'de pormenor', nas quais os pés calçados dos dois intervenientes faziam eco ao progresso do enlace". Porém, atentando ao referido por Batarda, estamos em crer que Sarmiento opera noutro sentido, justamente no inverso. Aspira-se, encaminha-se, para um enlace sexual sim, mas continuamente denegado, indeferido, impossível, para assim aludir à condição da potencialidade do desejo.

Para uma leitura teoricamente mais sustentada teremos que nos obrigar a considerar os escritos do psicanalista francês Jacques Lacan, particularmente a malha específica de aforismos que dizem respeito a um paradigma que nos permite arriscar que a imagem em análise *só expressa uma demanda de amor, uma demanda de desejo, nunca o amor ou o desejo em si mesmos*. E que, por isso mesmo, a espiral mais subtil da sedução descreve-nos, então, *não uma história mas o jogo deste encontro falhado*.

Para compreendermos com mais acribia este conjunto de formulações, importa fazer uso de uma das passagens de Lacan sobre as interpretações freudianas da *satisfação da pulsão* que consta num dos seus célebres *Seminários*.

Freud faz referência [...] mas com um par de aspas – a Befriedigung, a satisfação. O que quer dizer isto, a satisfação da pulsão? Vocês vão-me dizer – Bem, é muito simples a satisfação da pulsão é chegar ao seu Ziel, ao seu alvo. A fera sai da sua cova querens

²⁰¹ Este mote – da *ausência* – será ulteriormente tematizada por Bernardo Pinto de Almeida num importante ensaio intitulado "Una dramaturgia blanca" (*Lapiz*, Mar. 2000), no qual o autor, abordando as *Pinturas Brancas* de Julião Sarmiento surgidas em inícios dos anos 90, se refere à imagem de "uma percepção deceptiva do corpo face ao prazer e à ameaça da morte." Refere ainda, nesse ensejo, o crítico e historiador de arte que, "nesse processo como que se instaura o espaço para a percepção subtil de uma dor dessa mesma carne. Como se os corpos, não se bastando a si mesmos, perpetuamente se condenassem à frustração de um desejo que, apenas anunciado, se vê logo projectado por um sentido de perda" (Almeida 2000 [2002a], 207).

²⁰² A desfocagem, evidente nas duas últimas imagens da referida série, onde o avanço finalmente se consoma (tomada abrupta da "presa", entenda-se, do *objecto-causa* do desejo), parece significativamente simular a cegueira inerente ao arrebatamento pulsional do avanço predador masculino.

quem devoret, e quando ela encontrou o que ela tem para morder, ela está satisfeita, ela digere. [...] Há uma coisa que objecta a isto imediatamente. [...] é curioso que haja quatro vissitudes como há quatro elementos da pulsão – é a sublimação, muito bem!, nesse artigo, de mil retomadas, Freud nos diz que a sublimação é também satisfação da pulsão, sendo que ela é *zielgehemmt*, inibida quanto ao seu alvo – sendo que ela não o atinge. A sublimação não é menos a satisfação da pulsão, e isto sem recalcamiento. (Lacan 1979 [1964], 157).

A propósito de uma leitura mais especificamente direccionada para a obra que aqui nos ocupa, a fim de complementar estas considerações de recorte mais psicanalítico, assevera Alexandre Melo que é necessário fazer uma distinção, a propósito do trabalho de Julião Sarmento, entre a "noção comum de paixão e a noção trágica de paixão". Sendo a primeira a "expressão de uma relação explícita" e a segunda justamente "o produto de uma relação impossível". Pois que, como escreve o crítico português, "o que está entre a pulsão original e o produto final não é o movimento linear na direcção de uma satisfação instintiva do trabalho em si mesmo" (Alexandre Melo, *Artforum*, Abr. 1989).

No caso vertente de *Sem Título*, esse arrebatamento brusco que corporaliza a experiência em estado de pulsão ardente, e o desvanecimento súbito da mulher – representante do *objecto-causa* do desejo –, coincide exactamente com o ponto culminante que está, enquanto investida derradeira, à beira da sua *tomada* ou da *chegada ao seu alvo*. Pondo em cena uma pseudo-fantasia, Sarmento assume aqui uma condição monológica. Trata-se pois de um performativo monológico e maníaco, em que desejar e atingir a plenitude do seu exercício é, afinal, de todo não-possuir, isto é, que a *tomada* só se efectua enquanto imaginária. Tal como um psicótico que vive no temor de uma queda incessantemente experimentada, mas que ainda assim se entrega, escravizado, à Imagem e ao Imaginário, separando-se do mundo, porque só aí prisma o objecto como deliciosa utopia. Dito de outro modo, Sarmento põe em evidência a ausência do objecto desejante e tende a transformar essa ausência em prova de abandono, como um *karma* feito de um encantamento simultaneamente utópico e trágico. Em suma, o objecto da paixão sofre um *processo de desagregação*, porque enquanto matéria de obsessão, a sua unidade e presença firma-se (apenas) enquanto mítica e abstracta.

Saído do transe é o desconcerto; desamparado numa secreta solidão vê-se condenado para sempre a um estado de separação, de reclusão, de ausência e de voluptuosidade. Depois de possuído pela febre sexual que consubstanciou um momento de crise no seu isolamento, adia a volúpia, regressando à potencialidade agitada e fermente. Mostra que o impulso se satisfaz não no real mas na *alucinação*. (Revisitemos Lacan: “É desde o ponto em que o sujeito deseja que a conotação da realidade é dada na alucinação. E se Freud opõe o princípio de realidade ao princípio do prazer, é justamente na medida em que a realidade é aí definida como dessexualizada” (Lacan 1979 [1964], 147).

Porque é um *objecto-causa*²⁰³ e não um *objecto-fim*, o desejo não se encontra no *alvo*, mas na sua ausência, na fenda que aquele abriu e que agora o próprio sujeito desejante anseia tragicamente por preencher. Compreendemos que o desejo não é então uma *fruição* como nos lembra Barthes: "O prazer sexual não é metonímico: uma vez alcançado, é cortado" (Barthes 1995 [1977], 244). Noutra inspiradora passagem de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, o ensaísta francês escreve o seguinte:

Ora o mundo é irreal (exprimo-o diferentemente), ora é a-real (exprimo-o com mágoa). Não se trata (diz-se) da mesma fuga à realidade. No primeiro caso, a recusa que oponho à realidade formula-se através de uma fantasia: tudo o que me rodeia altera o seu valor em relação a uma função, que é o Imaginário; o apaixonado separa-se então do mundo, irrealiza-o porque visiona de um outro prisma as peripécias ou as utopias do seu amor; entrega-se à Imagem, em relação à qual todo o "real" o perturba (Barthes 1995 [1977], 9).

Neste delicioso trecho são marcantes algumas ressonâncias que provêm de alguns aforismos avulsos de Lacan (aqui citados no seu comentário a Freud), como aquele em que se advoga que "o caminho do sujeito – para pronunciar aqui o termo em

203

"Este termo - *causa do desejo* - é utilizado por Lacan por contraposição a um outro que poderia gerar equívocos: *objecto do desejo*. Falando com propriedade, para Lacan, o desejo não tem propriamente *objecto* (no sentido em que se fala, por exemplo, do objecto da *necessidade*, isto é, de algo que, por ser-lhe adequado, a suprimia, mas tem *causa* (isto é, *algo* que, surgindo no *lugar* em que o objecto falta, *anima* o desejo)" (Pereirinha 2001, 69).

relação ao qual, só, pode situar-se a satisfação – o caminho do sujeito passa entre duas muralhas do impossível”²⁰⁴ (Lacan 1979 [1964], 158).

Embora centrando-se sobretudo na prática pictórica de Sarmiento dos anos 80, Kevin Power (Power 1991, 24-25) advoga que o artista parece resolutamente explicar – sem nunca ter o propósito de “ilustrar”, ressalva o curador – algumas das premissas mais essenciais que enformam as teorias freudianas. Numa esquematização concisa, Power destriça a esse respeito, por um lado, a consciência da necessidade de *obstáculos para levar a libido ao seu ponto culminante*, e por outro, a tematização de uma *natureza intrínseca ao instinto sexual contrária à gratificação absoluta*.

11.2. O cinema e o vídeo enquanto “estética deceptiva” anti-mass-média

Discorrendo sobre os aspectos temporais dos modos de utilizar o cinema e o vídeo nos espaços dedicados à arte, o teórico inglês Peter Osborne dá-nos conta que,

[...] a dialéctica da atenção e de diversão é uma dialéctica de duração. É uma dialéctica de continuidade ou interrupção, de ritmo. Como tal, é uma inflexão particular do próprio processo de temporalização – a produção de tempo. As obras de cinema e vídeo apresentadas nesses espaços intervêm nessa dialéctica temporal, sincopando o tempo do observador em novos ritmos e formas (Osborne 2007 [2004], 151).

Patente naquela que o crítico inglês Adrian Searle considerou ser a “maior e melhor mostra de vídeo-arte que o Reino Unido jamais vira”²⁰⁵ (Searle, *The Guardian*,

²⁰⁴ Para seguir, de modo mais desenvolvido, os próprios termos do psicanalista francês, imporat seguir uma passagem particular. “Mas o impossível está presente também no outro campo, como essencial. O princípio do prazer se caracteriza mesmo por isso que o impossível está ali tão presente que ele jamais é reconhecido como tal. A ideia de que a função do princípio do prazer é de se satisfazer pela alucinação está aí para ilustrar isto – é apenas uma ilustração. A pulsão apreendendo o objecto, aprende de algum modo que não é justamente aí que ela se satisfaz. Pois se distingue, no começo da dialéctica da pulsão, o *Not* e o *Bedürfnis*, a necessidade e a exigência pulsional – é justamente porque nenhum *Not*, necessidade, pode satisfazer a pulsão” (Lacan 1979 (1964), 157).

4-5-2000), Charles Darwent advoga que *Faces* de Julião Sarmiento "gira em torno das nossas expectativas do clímax"²⁰⁶ (Darwent, *The Independent*, 30-4-2000). E como consequência desta desconcertante ausência de resolução – tanto sexual como narrativa –, o crítico de arte inglês confessa que, "após um curto compasso de espera, o aborrecimento (*boredom*) instala-se, sentimento que não costumamos associar ao visionamento de sexo no ecrã". O mesmo recorda-nos ainda que esta fastidiosa amofinação, "tipificada por um *loop* infundável", constitui uma componente essencial da estética videográfica desde Andy Warhol²⁰⁷.

Essa impassível indiferença warholiana a que já fizemos menção no capítulo anterior, lapidarmente atestada no célebre mote "I like boring things"²⁰⁸ ("Eu gosto de coisas aborrecidas"), é transplantada para o universo de pesquisa de Sarmiento, por seu turno mais incisivamente focada na exercitação do desejo através dos novos dispositivos, designadamente o cinema e o vídeo.

Na esteira de Warhol, Sarmiento desenvolve, assim, a respeito do "poder erótico do ecrã de cinema", uma indagação própria que o demarca na óptica da originalidade autoral, ao consubstanciar uma passagem do "sentido banal" do mesmo, onde o artista norte-americano ainda está imbuído, para uma "interpretação diferente da fantasia e do pecaminoso, na qual culpa, medo, fascinação e desejo são provocados em igual medida" (Iles 2003, 92).

Esta é a leitura que Chrissie Iles faz a partir da análise de um filme de Julião Sarmiento, *Faces*.

²⁰⁵ O crítico refere-se aqui à exposição *Lisson Gallery in Covent Garden* (Millennium Lofts, Londres, 2000), que integrou, para além de Julião Sarmiento, mais quinze artistas, entre os quais constam: Pierre Bismuth, Mat Collishaw, Jane and Louise Wilson, Jonathan Monk, Vanessa Beecroft, Paul McCarthy, Douglas Gordon, Tony Oursler, Francis Alÿs, Igor and Svetlana Kopystiansky, Rodney Graham, Marijke van Warmerdam Jules.

²⁰⁶ Mais adiante, o mesmo crítico afiança que, "embalados num transe não-coital, perdemos qualquer sentido específico daquilo que estamos a ver e somos pelo contrário apanhados numa visão abstractalizada da intumescência".

Já Adrian Searle confessa que, "eu consigo também ver a obra *Faces* de Julião Sarmiento durante mais tempo do que devia (*longer than I ought*)" (Adrian Searle, *The Guardian*, 4-5-2000).

²⁰⁷ Escreve Chrissie Iles que "*Faces* (1976) une dois aspectos formais de dois dos primeiros filmes de Warhol: *Blow Job* e *Kiss* (ambos de 1963)" (Iles 2003, 80).

²⁰⁸ Variante da não menos conhecida frase "I like things to be exactly the same over and over again" [Eu gosto que as coisas sejam, continuamente, exactamente o mesmo"] (Andy Warhol, 1980; cit p. Foster 2004b, 490).

A sequência em extremo grande-plano de lábios e línguas de duas mulheres centra-se nos beijos de casais de Warhol consubstanciando uma mudança singular altamente detalhada e erótica, através da qual o corpo é fragmentado numa objectificação corporal como num stag-film [filme para homens], e a sua superfície sensual torna-se altamente tátil. A mais flagrante presença é a de duas línguas, que se movem para dentro e para fora de cada uma das bocas [...]. Desde os tempos medievais, a língua era vista como um fetiche colectivo: um órgão rebelde, descontrolado, potencialmente pecador e, tal como Carla Mazzio observou, ligada aos distúrbios da ordem política e social (Iles 2003, 82).

Numa entrevista publicada na revista *City* por ocasião da retrospectiva *Flashback* (CAM/FCG, Lisboa, 2000), Ruth Rosengarten interpela Sarmento observando que,

Esta falta de "fim" narrativo parece-me uma constante no teu trabalho, por exemplo nos filmes dos anos 70. Nas pinturas também, crias uma tensão através do facto de que (quase) nada acontece. Até que ponto foste influenciado pelos filmes de Andy Warhol? (Rosengarten, City, Mar. 2000).

Influência particularmente incisiva que Julião Sarmento corrobora em pleno ao responder que,

Muito. É um tipo de estética que me continua a interessar. Tu falas dos filmes do Warhol, em que nada se passa, em que no fundo tudo é óbvio. Muitos anos depois, comecei a interessar-me pelas escritas do Raymond Carver e do Dirty Realism americano, que tem precisamente a ver com isso. Com o não acontecer nada. Repara que há um total paralelismo entre o discurso do Carver e os filmes do Warhol. No fundo, é esta banalidade que me interessa. Portanto não era o Warhol em particular, mas aquilo que o Warhol representava enquanto criador de situações²⁰⁹ (Sarmento in Rosengarten, City, Mar. 2000).

209

Noutra ocasião, ao ser questionado sobre se a obra de Andy Warhol de cariz mais experimental teria constituído uma referência no seu trabalho, Sarmento é peremptório: "Claro que sim! Absolutamente! Provavelmente, eu não teria feito as coisas que fiz se não tivesse conhecido o Andy Warhol. Ele foi uma espécie de guru da minha geração. Não só o Andy Warhol mas tudo aquilo que ele representava em termos de *pop culture*. Eu sou um filho da *pop culture*, pertenço a essa geração que hoje

Parece ser seguro sustentar que Sarmiento repõe o papel da *repetição* waroliana enquanto catalizador do *aborrecimento* no plano do erótico.²¹⁰ Como se fosse uma espécie de exemplificação, levada ao limite, daquilo que, como aquele que já o experienciou tão bem sabe, perpassa no registo do filme erótico (sobretudo pornográfico) a experiência de ver continuamente o *mesmo*.

Depois de Tereza Macrì²¹¹, no comentário que faz aos filmes *Faces* e *Sombra* (1976), Ricardo Nicolau parece partilhar esta leitura quando refere que ambas são obras que "insistem na decepção narrativa e perceptiva" (Nicolau, *Pangloss*, Fev. 2003). São esses denominadores comuns que encontramos também na análise que o mesmo Ricardo Nicolau tece a respeito de uma peça filmica anterior de Sarmiento, com o título de *Pernas*.

Nesta última o olhar do espectador é sagazmente conduzido até ao centro da imagem projectada: um cuidado enquadramento 'aponta' para o púbis [sic.] nu de uma mulher. As 'Pernas', que a imagem corta bem acima dos joelhos, ensaiam um movimento de tal forma subtil que praticamente apaga o loop. A verdade é que muito pouco, quase nada, se passa. Ao espectador, e desmentindo o mito não difundido do activo papel que lhe seria outorgado pelas práticas da década de 70, é reservado o papel da espera. Dele não se pretende que conclua os traços democráticos deixados por uma qualquer narrativa aberta: apenas a se espera que espere. A demora, que como sabemos conduz a um efeito de dilatação temporal, é na obra de Julião Sarmiento da década de 70 uma forma de sublinhar a experiência do Tempo, de o subtrair à transparência com que surge na maioria das formas de narração. Ela funciona como diferimento de um qualquer clímax, associando a problemática do desejo a um adiamento constante, à inexistência de um objectivo outro que não a sua manutenção, do desejo enquanto tal (Nicolau, *Pangloss*, Fev. 2003).

em dia é 'dinossáurica', mas que, naquela altura, representou uma espécie de volte-face em relação ao que se fazia anteriormente" (Julião Sarmiento in Elsa Garcia, *Umbigo*, Mar. 2004).

²¹⁰ Daí Delfim Sardo, a respeito dos filmes *Pernas*, 1975, ou *Faces*, 1976, os mencionar de passagem como trabalhos "decididamente votados ao espectador, como que oferecidos à sua voragem no limiar do suportável" (Sardo 2007b, 21).

²¹¹ Num longo ensaio dedicado ao cinema experimental de Julião Sarmiento, Tereza Macrì caracteriza o trabalho do artista nesse domínio mediante o recurso a um "lexico anti-diegético" feito pelo "dilatação da sequência" (Macrì 1998, 93), que irá reproduzir-se "no magma visual temporal e diacrónico" quando o artista se entrega ao filme Super-8. A seu propósito, a curadora italiana reporta-se de imediato para o filme "jocoso (*irridente*) e irritante que Andy Warhol reinvidava como anticinema", no sentido de este ser um objecto de afecção para Julião Sarmiento.

Sarmiento demonstra que, em todos os seus filmes citados, o desejo é, na essência, procura insaciável, potência sem consumação.²¹² Para compreendermos este estado de "potência" que define o desejo no seu âmago, talvez nos possamos socorrer de uma noção de "potência" num sentido próximo da sua origem aristotélica²¹³: como uma *propensão ou virtualidade não determinada* – uma "potência de não (fazer ou ser)", como refere o filósofo italiano Giorgio Agamben (Agamben 1998, 51) – que se *diferencia do "acto" enquanto ser totalmente realizado*.²¹⁴ Pensada sobre este pano de fundo teórico, esta "potência de não (fazer ou ser)", torna-se na primeira condição para garantir, e assim manter, a sua possibilidade.

Faces atesta-o, não só ao tomar a forma de "um beijo infinito" (Melo 2003, 40), no "tempo longuíssimo", como ainda nos lábios carnudos e arredondados e na língua que sai lentamente da boca torna-se presente uma dimensão de "erotismo" declarado enquanto manutenção do desejo ou *preservação da potencialidade*. Compreendemos então que este "preâmbulo amoroso" (Ávila 2002, 96), cristalizado num beijo eterno, encerrado no tempo *circular do loop*, nada mais significa que o diferimento perpétuo do desejo – condição para manutenção do mesmo enquanto adiamento da sua realização (esgotamento).

²¹² Dissertando genericamente sobre a cinematografia experimental de Julião Sarmiento produzida na década de 70, Tereza Macrì escreve que o artista português "trabalha na regiões do desejo porque nunca se encontra no seu filme a satisfação do mesmo, mas a sua realização; não a frustração, mas a tendência congénita do artista pelo poder enquanto tal, inflamada na mesma economia desejada" (Macrì 1998, 94). Dito de outro modo, a curadora italiana afiança que, "como intelectual, o seu processo filmico envolve o limiar do desejo não consumado" (Macrì 1998, 101).

Sobre o filme *Pernas*, Miguel Wandschneider releva "a ausência de climax e desenlace na acção (do mesmo modo que o desejo não se consuma no acto sexual)" (Wandschneider 2000, s/n.º p.).

²¹³ "Aristóteles tem o cuidado de insistir na existência da potência, no facto para ele evidente de que o tocador de cítara mantém intacta a sua potência de tocar mesmo quando não toca" (Agamben 1998, 50, cit. p. Braz 2007, 33, nota 27).

De modo auxiliar recorramos apenas a uma de entre as várias passagens em que Lacan se debruça sobre as temáticas do desejo e da pulsão: "Este investimento nos coloca no terreno de uma energia [...] de uma energia potencial, pois - Freud articula isto de maneira mais ponderante - a característica da pulsão é de ser uma *Konstante Kraft*, uma força constante. Ele não pode concebê-la como uma *momentane Stosskraft*. [...] A constância do impulso proíbe qualquer assimilação da pulsão a uma função biológica, a qual tem sempre um ritmo. A primeira coisa que diz Freud da pulsão é, se posso me exprimir assim, que ela não tem dia nem noite, não tem primavera nem outono, que ela não tem subida nem descida. É uma força constante" (Lacan 1979 [1964], 156).

²¹⁴ Apropriamos esta formulação, e a subsequente passagem citada de Agamben, do estudo de Ivo Braz (Braz 2007, 33). Partindo da célebre passagem de Duchamp votada ao *erotismo*, num capítulo intitulado "A Dimensão da Potencialidade" que integra a sua dissertação dedicada à obra de Helena Almeida, o jovem autor reconhece nas considerações do artista francês, "a alusão a uma dimensão de 'potencialidade' – subentendida na referência às 'coisas que estão constantemente escondidas', ou seja, diferidas – e à necessidade de um 'desvendamento' – 'pôr a descoberto' – que não se confunde com a actualização/esgotamento" (Braz 2007, 33).

Porém, Sarmiento parece introduzir uma perversa inflexão sobre esta última determinação que aqui nos vem orientando.

Voltemos a um filme anteriormente já referenciado: *Pernas*. Seguindo as leituras de Miguel Wandschneider (Wandschneider 2000, s/p.) e Maria Jesus Ávila (Ávila 2002, 96 e 98), trata-se de um estado de *hipnose*. Encontro-me preso na imersão contemplativa. Estou fascinado por uma imagem: primeiro sou sacudido, eletrizado, "torpedeado"; depois abatido e imobilizado; finalmente tomo consciência do lento escorrimento que consubstancia a passagem extenuante da libido para a languidez deceptiva.²¹⁵ Ela evapora-se imperceptivelmente, sem termo nem crise, tal como se me avertisse a manter uma relação sexual sem orgasmo²¹⁶.

O filme *Sombra* agudiza ainda mais este aspecto pela "grande lentidão de movimentos e de atitudes e gestos detidos ou repetidos que eternizam a acção" (Ávila 2002, 98). O retardamento desmedido do tempo da imagem fílmica promove a oportunidade de intensificar uma *atenção* concentrada na nudez e nos pormenores do corpo. Sopro de aniquilamento que afecta o *desejo de ver* por desespero impaciente ou por saturação. A relação entre a imagem e o observador torna-se monótona, como se subitamente não houvesse (já) lá nada de interessante. Paradoxo: a tensão aumenta, o ávido *voyeur* cansa-se por excesso²¹⁷, a falta de paciência excede o ímpeto associado ao desejo de ver continuamente *sempre mais*.

Sarmiento parece demonstrar que a exposição excessivamente demorada da nudez esgota progressivamente o desejo. O *voyeur* farta-se²¹⁸. Nele é despertado, já não

²¹⁵ Num artigo intitulado "Filmes experimentais portugueses dos anos 70, no Monumental. A noite e o sexo" (*Público*, 21-6-1995), referindo-se a filmes como *Faces* e *Pernas*, João Pinharanda faz alusão a "movimentos mecânicos, frontalizações ou confrontos de corpos, num excesso de presença que anula o valor erótico enunciado".

²¹⁶ Para Tereza Macrì, "essa ideia circular enreda-se inteiramente na bobina da imagem como tensão desejante, condensando a própria energia numa codificação que se tornou uma visão obsessiva" (Macrì 1998, 93), na medida em que Sarmiento associa a "intensidade com que o corpo feminino é repetido" a "uma espécie de coito interrompido" (Macrì 1998, 94).

²¹⁷ Sob o signo do "cansaço" – da fadiga ou esgotamento da atenção –, um correlato deve ser tecido com o filme *Faces*. Analizando-o em detalhe, Adrian Searle, no texto que escreve para acompanhar a mostra *Flashback* (Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1999-2000; CAM/FCG, Lisboa, 2000) torna tangível este estado de espírito para o qual o observador desliza irremediavelmente: "O que falta – falta sempre – é uma resolução, um climax, um desenlace. Em vez disso acompanhamos, e continuamos a acompanhar, e depois acompanhamos mais um pouco. Até que o aborrecimento, ou o cansaço, se instale, ou até que sejamos avassalados por outra coisa qualquer, que nos detém" (Searle 1999, 93).

²¹⁸ Segundo Tereza Macrì, Sarmiento "esgota-nos psicologicamente" em razão de, primeiro, acionar os "mecanismos libidinais" próprios de uma "pulsão desejante", para, no final, não delinear mais que uma espécie de "estética da privação" (Macrì 1998, 94).

o desejo de ver, mas o desejo de fuga em direcção à variedade. Sequioso de mudança, procura o movimento, a transição, o desenvolvimento diegético ou uma qualquer panóplia de gestos e de movimentos tipo, que contrarie o efeito de *mortificação* da carne que lentamente desliza sobre os corpos.

Já na década de 1930, o filósofo alemão Walter Benjamin escrevia no seu fundamental ensaio "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica" que o melhor instrumento para o exercício "de uma obra de arte absorvida pelas massas em distracção" (Benjamin 1992 [1936], 110) era o cinema. Sarmiento parece explorar infinitamente essa característica associada à imagem em movimento, isto é, mediante *o exercício da recepção distraída* que mina a capacidade de concentração. Para isso leva a cabo uma reutilização reflexiva e experimental das novas tecnologias de percepção que definem os actuais padrões do artístico e do social que enformam o tratamento do desejo erótico pela imagem em movimento.

Ao usar "o registo fílmico como meio exploratório da pesquisa visual", Sarmiento apresenta peças que, tal como notou Rocha de Sousa, "rompiam com o cinema enquanto linguagem assente em certas regras de fundo mais ou menos precisas", mediante "um plano fixo 'interminável' e a " projecção dos actos em câmara ultralenta" (Rocha de Sousa, *JL*, 15-6-1993). Digamos que, ao testar a nossa atenção, através da psicologia experimental e da estética enquanto indagação empírica, Sarmiento cingi-se ao domínio específico da imersão contemplativa apensa à situação do *voyeur* hipnotizado.

Ao mesmo tempo, este desígnio reage ao monopólio inerente à actual saturação de imagens, que caracteriza a maioria dos regimes visuais massificados, ao patrocinar uma recepção acelerada da realidade, proporcional a um crescimento do atrofiamiento da nossa atenção. Numa palavra: parece inquestionável que obras como *Sombra* ou *Faces* questionam a obediência aos códigos que definem uma linguagem cinemática/cinematográfica²¹⁹ subjugada aos hábitos de circulação instalados, e que, por sua vez, condicionam a visão e a atenção impostos pelos *mass-média*.

²¹⁹ Numa crítica que escreve sobre a exposição de pinturas de Sarmiento produzidas no período compreendido entre 1986 e 1991, apresentada na Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian em 1993, Rocha de Sousa releva-se consentâneo com esta leitura quando se reporta à obra fílmica de Sarmiento da década de 70: "Usando o registo fílmico como meio exploratório da

Este parece ser já claramente o teor da leitura de António Cerveira Pinto, que figura no texto do catálogo da exposição onde a video-instalação *Gnait* aparece pela primeira vez exibida (*Gnait, Galería CAPC - Círculo de Artes Plásticas, Coimbra, 1979*).

[...] é também uma representação mais geral da icomunicabilidade que impregna certos aparelhos de comunicação social: os 'media'. O vídeo, especialmente as instalações e as esculturas vídeo, remetem-nos sempre [...] para o universo saturado dos 'media', da comunicação social e, por aqui, para o universo do silêncio forçado que nos percorre a todos nós - os urbanos (Pinto 1980b, [36]).

Entre a atracção provocada por uma necessidade de apreender o objecto fílmico pulsante e o interesse do assunto retratado (erótico), as estruturas perceptivas físicas e mentais do observador são postas à prova e expostas. "Eu a ver-me ver, eu a pensar-me a ver, eu a ver pensando". Um curto-circuito indiscernível entre o actual da percepção e o virtual como revelação ontológica do tempo é desencadeada, como se postulasse um tempo *outro* dentro do fluxo normal da duração.

Segundo Ricardo Nicolau, um dos critérios que presidiram à montagem da exposição *Trabalhos dos anos 70* (Museu Chiado, Lisboa, 2002-2003), frisava a "indescernibilidade" permanente no trabalho do artista, designadamente aquele que "entre as imagens utilizadas e as estratégias que condicionam as suas condições de recepção" – "Nesta última sala, mais uma vez, dispõem-se obras em que o desejo é associado a estratégias de furto, de diferimento, de decepção narrativa e sensorial" (Nicolau, *Pangloss*, Fev. 2003).

Debruçando-se sobre a mesma exposição, o reputado crítico de cinema João Lopes detém-se nas singularidades do carácter experimental do trabalho de Sarmiento

pesquisa visual, Sarmiento produziu alguns *objectos* que rompiam com o cinema enquanto linguagem assente em certas regras de fundo mais ou menos precisas, de algum modo anunciando apropriações futuras através do vídeo. Uma das suas peças mais conhecidas – *Faces*, se não me engano – colocava frente a frente dois rostos femininos, num plano fixo 'interminável', aparência de personagens que se beijavam longamente. A solidão, nós e os outros, o efeito de espelho e os artifícios de um *voyeurismo* insolente, tudo isso ganhava e perdia sentido na projecção dos actos em câmara ultralenta, os corpos nus isolados no enquadramento médio contra o negro de um **espaço ausente**" (Rocha de Sousa "Dias de Escuro e Morte", in *JL*, 15-6-1993, o negrito é do autor).

produzido na década de 70 para sublinhar a sua "intrínseca e intransigente ironia formal". Fazendo uso dos seus termos,

*Trata-se, de facto, de mobilizar uma arte da visão – o cinema (noutros casos, a fotografia) – para expor o modo como cada olhar está condenado a lidar com a sua própria ilusão de transparência. [...] um modo de lidar com as imagens cujo ponto de fuga não é aquilo que as imagens significam, mas a sua gloriosa perda de significação – ou melhor, a perdição que isso implica. [...] Compreende-se a perturbante actualidade de tal modo de proceder. E isto porque vivemos numa conjuntura audiovisual em que o poder dominante da televisão se exerce através de significados ditatoriais: uma imagem é obrigada a ter sempre algum significado (distinto, seguro, definitivo), e a significar apenas uma vez (João Lopes, *Diário de Notícias*, 1-2-2003).*

Depois de, nos anos 60, a TV se ter tornado na América no "dominante, até definitivo, média da cultura de massas", esta resultou – como Hal Foster nos dá conta – "não apenas numa fonte de imagens", como ainda num "objecto para manipular". Os artistas Fluxus em particular, como Wolf Vostler e Nam June Paik à cabeça, sujeitaram a televisão a "diferentes tipos de deformação, até de destruição". Nos limites dessa "crítica", esta foi, acompanhando ainda as palavras de Hal Foster, "raramente além do tom jocoso, e foi espectacular nos seus ataques à cultura televisiva" (Foster 2004c, 560).²²⁰

Sobre uma obra referencial de Paik intitulada, *Concert for TV, Cello, and Videotapes* (realizada em colaboração com Charlotte Moorman, em 1971), Hal Foster releva a mesma "tensão entre presença corporal e mediação tecnológica, fundamental para a maioria da *video art*". Mas em vez das intenções de Paik, no sentido de "humanizar, até eroticizar, a tecnologia", na instalação vídeo *Gnait* (aqui já comentada), Sarmiento envereda por uma outra via exploratória. Apesar do "ataque à televisão" que Paik protagoniza, o artista sul-coreano pretende "transformá-la de um aparato de visualização passiva em um média de intersecções criativos, nos quais os receptores de

²²⁰ No ano em que *Gnait* de Sarmiento é exibido, num artigo intitulado "Arte video, o que é?" (*Diário Popular*, 18-9-1980), Cerveira Pinto escrevia que "a arte vídeo, nas suas primeiras manifestações, afirmou-se, pois, nitidamente em contraposição ao cinema e, em particular, à televisão: era a demarcação prévia necessária de uma arte nascente, que pelo meio empregue corria o risco de confundir-se com outras práticas audiovisuais".

vídeo podem tornar-se também em transmissores". A contracorrente, em *Gnait*, Sarmiento parece apresentar uma crítica a esta putativa "interactividade" no uso da TV por parte de alguns artistas Fluxus, em que muitas vezes, "combinam meramente a visualização de muitos eventos mediáticos com a concepção privada de muitas obras de arte" (Foster 2004c, 560).

Discorrendo sobre a dimensão crítica (e ideológica) que parece estar aqui decididamente em acto, Foster escreve ainda que,

[...] não existe nada de técnico na televisão que impeça a sua adaptação enquanto medium recíproco entre transmissor e receptor – nada, isto é, excepto o seu desenvolvimento no contexto do capitalismo corporativo. Por essa razão 'a televisão assombra todas as exposições de video art', tal como o poeta e crítico David Antin escreveu em 1975, no seu potencial tanto para a comunicação como no seu fracasso para atingir esse ideal. Esta crítica da televisão tomou várias formas ao longo dos anos. Nos anos 70 varia entre a Television Delivers People (1973), um didáctico ensaio de vídeo de Richard Serra composto por um rol de textos que condenam a televisão enquanto propaganda corporativa, e a notória vídeo-performance Media Burn (1975) organizada por Ant Farm (Doug Hall, Chip Lord, Doug Michels e Judy Procter) em São Francisco, um espectacular ataque à cultura de espectáculo, no qual uma pilha de televisões foi incendiada e passada por cima por um remodelado Cadillac de 1959 a alta velocidade (Foster 2004c, 560-561).

11.3. O "espaço que a ausência do corpo deixava vazio"

Depois deste enorme parêntesis que nos endereçou aos ataques protagonizados pela arte experimental dos anos 60 e 70 à velocidade e putativa "transparência" das mensagens veiculadas pelos média de uma *sociedade do espectáculo*, cabe agora regressar à tónica específica que aqui nos propusemos indagar: *a estética deceptiva ou o desejo como impossibilidade*. E no movimento desse regresso, importa voltar a uma obra aqui já abordada, *Sombra*, exemplo paradigmático de uma das mais poderosas obsessões de pesquisa de Julião Sarmiento.

Em *Sombra*, Sarmiento desfoca por vezes de tal maneira a imagem que ela se torna difusa, quase irreconhecível. Entra-se em quase ruptura com o princípio da recognoscibilidade da imagem natural. Pois quando não é o "corpo" que Sarmiento questiona, é o "espaço que a ausência do corpo deixava vazio" (Sarmiento in Celant 1997, 106). Daí Germano Celant, numa entrevista que conduz com Sarmiento, ao discorrer sobre o amor, identificá-lo como "algo de intermédio entre duas pessoas", como "um território de energias entre dois seres" ou como um "vazio activo entre dois corpos" (Celant 1997, 106).

Essa dimensão – configurada pelo "espaço que a ausência do corpo deixava vazio" – não está activa apenas em *Sombra* – isto é, na mais absoluta e claustrofóbica negrura em que o *obsuro objecto do desejo* se dissipa quanto mais o vulto (o *voyeur* encoberto) se aproxima do mesmo –; em razão de vir a ganhar até uma dimensão mais *espacial*, mediante a alusão recorrente a lugares íntimos ou privados que consubstanciam os *topoe* clandestinos (ou furtivos) marcados pela espera, pelo crime e pela própria encenação da *ausência*²²¹.

Em *L'Escalade du Désir*, 1977 – instalação fotográfica exposta pela primeira vez na individual com o mesmo título (Módulo - Centro Difusor de Arte, Porto, 1978) –, Sarmiento parece invocar o mesmo projecto que Roland Barthes ensaia em *Fragments d'un Discours Amoureux*²²² (cf. Barthes 1995 [1977], 11). Daí a proximidade gritante a um discurso que existe também aqui apenas "em rajadas da linguagem, que lhe brotam graças a circunstâncias íntimas, aleatórias" (Barthes 1995 [1977], 12).

Partindo de quatro fotografias avulsas que mostram diferentes fragmentos do interior de uma obscurecida sala-de-estar, Sarmiento constrói um micro-enredo através de textos que lhes aparecem indexados. Alguém se dirigindo imaginariamente ao ente amado, lê ou refere-se melancolicamente a breves trechos de cartas de amor que, na última imagem, terminam fumegando na "cinza ainda quente" da lareira (do foto-texto que integra a peça). Ambígua encenação que combina uma enunciação declamatória

²²¹ Questionado por Germano Celant a respeito do sentido das imagens que constituem a instalação 1947, Julião Sarmiento refere que, "todas elas representam a ausência, por assim dizer" (Julião Sarmiento in Celant 1997, 109).

²²² "Substituiu-se [...] a descrição do discurso de amor pela sua simulação [...]. É um retrato [...] mas este retrato não é psicológico; é estrutural: permite conhecer uma situação da palavra [...] a situação de alguém que fala por si, apaixonadamente" (Barthes 1995 [1977], 11).

dirigida a alguém e o agenciamento fracturante e tensional que *localiza* um corpo que vive numa deriva de procura, de espera e solidão.²²³

Assim, de modo auxiliar, o *medium* fotográfico permite resgatar esse olhar *fracturante* alegorizado no discurso que o acompanha²²⁴. Discurso esse aqui tipificado numa *figura* (o da "espera" barthiana²²⁵), feito a partir de um *topos* consubstanciado num corpo em movimento de deriva deambulante, preso num compasso de *espera* enclausurante. Conquanto, a fotografia, sendo congelamento (recebe a "inscrição" do que "foi") e fragmento (conserva uma parcela e não a totalidade do que ocorreu), não coincide com o acontecimento em si mesmo. Ela guarda uma "contiguidade" com o *passado*; por isso é, também, de modo assombrosamente similar ao que vemos agregado às fotos (restos físicos da sala-de-estar em questão), *vestígio-parcela* de uma presença que igualmente se ausentou.

Realizado no ano seguinte, *Abrigo/Shelter* (patente em *Shelter / Abrigo*, Ar.Co, Lisboa, 1978) é uma cobertura rudimentar feita de madeira, lona, cordas e ilhões de metal. Simultaneamente retiro privado e abrigo das intempéries para os amantes se entregarem às delícias do amor carnal num qualquer lugar furtivo ou ermo. Porém, encontra-se descaradamente exposto a todos os *voyeurismos* exteriores. Transplantado para o espaço da galeria, no lugar dos corpos fica a sua *ausência* muda, onde apenas se adivinham os feixes de forças que implicam relações entre territórios reais, corporais.

Sarmento convoca ainda outros lugares afins (os prosaicamente denominados "ninhos de amor"), como os sugestivos quartos de hotel. No caso destes, este *topos* cliché aparece envolto em mistério ao corporalizar um espaço físico "vazio de pessoas" – que Hubertus Gassner (Gassner 1997, 48) denota em *La Chambre* – embora repleto de indícios (vestígios) e ressonâncias que aludem, sem nunca revelar por completo, à

²²³ O crítico e curador português Nuno Crespo, sobre a série *L'Escalade du désir*, sublinha também "esta característica do abandono do homem a si próprio: são imagens fotográficas que procuram quem as habite, mas só encontram o vazio, a ausência" (Nuno Crespo, *Público* / "Mil Folhas", 2-4-2006).

²²⁴ Lembremo-nos de um dos aforismos basilares do projecto que Barthes apresenta em *Fragments d'un Discours Amoureux*, e a que o texto da autoria de Julião parece fazer obliquamente menção: "O seu discurso existe apenas em rajadas da linguagem, que lhe brotam graças a circunstâncias íntimas, aleatórias. Estas quebras do discurso podem ser designadas por figuras" (Barthes 1995 [1977], 12); "É princípio específico deste discurso [amoroso] (e do texto que o representa) o facto de as suas figuras não poderem ser ordenadas" (Barthes 1995 [1977], 16).

²²⁵ Na definição concisa com que Roland Barthes abre a figura (discursiva da) "Espera" no seu livro *Fragments d'un Discours Amoureux*, pode ler-se: "ESPERA. Tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, devido a pequenos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, regressos)" (Barthes 1995 [1977], 133).

"atmosfera íntima" subjacente ao "desejo e prazer" – que Cerveira Pinto encontra na instalação **1947** (Pinto 1980^a, s/d).

Desata-se aqui um novo fio, consignado ao universo das forças que colocam os corpos em relação, e que a *espacialidade* envolvente ou habitada corporaliza.

12. o corpo e o espaço

[...] paradoxalmente, a ideia de fotografar as bombas de gasolina surgiu, é assim primeiro uma ideia – e então eu como que a trabalhei. Apareceu de mãos dadas com aquilo que eu sentia sobre viajar...

ED RUSCHA cit. p. A. D. Coleman (*New York Times*, 10-9-1972).

São filmes lentos, sem som, essencialmente acerca do «corpo». São viagens à volta do corpo humano.

JULIÃO SARMENTO, 1997 (em entrevista conduzida por Germano Celant).

No ponto introdutório que abre o texto que figura no catálogo da exposição *Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003), Pedro Lapa revela-se sensível a uma coeva tendência que parece enformar um eixo exploratório da maior relevância no contexto do trabalho de Julião Sarmiento.

Embora Sarmiento não tenha desenvolvido trabalhos no domínio da Land Art, apenas algumas experiências sem continuidade, o conceito site-specific foi especialmente importante. Paralelamente a esta noção surgiu, por analogia, a de 'cartografia' definida por Robert Smithson e que levou ao extremo em termos físicos a expansão do campo artístico e aos seus processos etnográficos e políticos. Daí a passagem da geografia física à geografia humana, ao socius e aos processos etnográficos e políticos foi um rápido processo. Cartografar tornou-se um acto artístico de contornos sociológicos e antropológicos, como notou Hal Foster, de tal forma que a própria noção de site-specific passou a referir-se sobretudo ao domínio etnográfico de um lugar. Uma especial e particular atenção a este aspecto foi prestada por Julião Sarmiento, especialmente nos seus trabalhos de 1975 e 1976 (Lapa 2002, 8).

Por entre o denso novelo de vectores internos de pesquisa em franca expansão, com a noção aqui meramente operatória de *cartografia* (como correlato de *mapeamento espacial e corporal*) cremos poder desenrolar uma linha de fuga que atravessa, de modo complementar e diverso, algumas das obras chave de Julião Sarmiento ao longo da década de 70.

Pegando nas palavras supracitadas de Pedro Lapa, podemos discernir que a partir sobretudo de 1975/1976 se efectiva no trabalho do artista uma transição da *geografia física* para a *geografia humana*.²²⁶ Ressalta daqui um fio de pesquisa de índole topográfica/topológica e documental iniciado na fotografia – através dos ensaios de mapeamento do espaço público/urbano (*Cabo Ruivo*), dos lugares de domínio doméstico ou privado (*Portas, L'Escalade du Désir, La Chambre, 1947*), do habitat natural dos animais selvagens (série *Areia, D. Juan*²²⁷) e de espaços de confinamento/clausura dos mesmos (*A True Story, 23 Animais Enjaulados e Jaula/Cage*) –, e que entretanto adquire significativamente novas matizes, quando o artista envereda pelo olhar fílmico explorando percursos especulares e tácteis de sugestão erótica revestidos por uma forte componente *voyeurística* (*Cópias, Faces, Sombra, Landscape*).

Cabo Ruivo inaugura este fio de indagação ao presentear-nos uma imagem alternativa ou *desviante* para com a da imagem "clássica" de Paisagem. Do formato abrangente e distanciado do *panorâmico* – fixação globalizante de uma imagem-lugar idilicamente cristalizada num *momento* contemplativo mudo e atemporal –, Sarmento

²²⁶ Se atendermos à lógica de funcionamento dos mecanismos internos que definem as linhas de obsessão transversais do trabalho de Julião Sarmento, podemos puxar um fio subterrâneo, mas fermente, que parece ligar estas incursões levadas a cabo pelo artista nos anos 70 – operações de mapeamentos, de cartografias e suas inflexões que desestruturam as noções mais tradicionais de paisagem – à série mais recente, *American Landscapes* (2004). Invocando as palavras de Nuno Crespo (*Público* / "Mil Folhas", 2-4-2006) aquando da mostra *Julião Sarmento. Ediciones Numeradas 1972-2006* (MEIAC - Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2006), "é como a série 'American Landscapes' (2004), em que aos céus americanos são acopladas e justapostas imagens que suscitam as mais díspares sensações e pensamentos: desejo, libido, solidão, encontrar-se, perder-se etc. O conceito de paisagem aqui em causa diz respeito a um limite e, consequentemente, a um permanente confinamento do olhar humano: a linha do horizonte do céu transforma-se não num ponto infinitamente longe, mas no ponto de dissolução da própria imagem, na sua transformação num outro ser, numa outra representação, numa outra presença. [...] o resultado é uma espécie de lamento pela completude, pelo preenchimento do desejo. [...] trata-se [...] do carácter sempre incompleto, aberto e esburacado do ser humano enquanto ser de desejo: um eterno descontentamento e desajustamento – sexual, metafísico, ontológico – com aquilo que há e face ao qual o real nunca parece ser suficiente". Mais adiante, falando mais genericamente do trabalho de Sarmento como um todo, afiança o crítico que, "esta exposição, bem como a edição do primeiro volume do 'Catalogue Raisonné', permite compreender que desde sempre são as diferentes geografias terrestres que interessam a Julião Sarmento. O desejo é o elemento mais importante e originário desse gesto topográfico porque permite a construção de geografias humanas. O que não faz do artista um geógrafo, mas acrescenta ao seu trabalho uma singular topografia da constituição da nossa intimidade enquanto seres de desejo".

²²⁷ Detendo-se nas paisagens associadas a um poema de Byron ("D.Juan") que integram a instalação com o mesmo título de 1976, Delfim Sardo destrinça um "foco do trabalho artístico" destes anos que parecem traduzir uma "tónica na espacialidade" (Sardo 2007b, 12).

oferece-nos, ao invés, uma fragmentação²²⁸ temporalizada de cada uma dos espécimes que compõem uma "floresta" formatada pelo ordenamento regrado das malhas do traçado urbano.

Sarmiento fez um pequeno passeio de automóvel por uma avenida de Cabo Ruivo, à época uma zona periférica da cidade de Lisboa. O resultado é um retrato do local, feito através da pontuação sequenciada de todas as árvores serialmente ordenadas em grelha. Ao contrário da tradição da paisagem, são árvores domesticadas, colocadas na teia urbana, enraizadas em passeios, mortalizadas como se fossem meras "peças" de imobiliário urbano. Tal como os animais enclausurados no *zoo* que Sarmiento sistematicamente regista (*Areia, A True Story, 23 Animais Enjaulados e Jaula/Cage*), estas parecem "entranguladas" pela geometria do ordenamento da urbe.

No ensaio que acompanha o supracitado texto de Pedro Lapa no catálogo da exposição *Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002-2003), Bartomeu Marí releva a importância desta obra em particular ao afirmar que,

Um trabalho como Cabo Ruivo, 1975 supõe um salto importante na obra de Sarmiento. A obra compõe-se de 19 fotografias a preto e branco, que representam as árvores todas de uma avenida como testemunhas mudas de múltiplos acontecimentos presenciados e silenciados. A testemunha não pode contar o resultado da sua presença. Muda, a árvore destronou a pessoa e vai inaugurar uma série de obras em que a natureza (inerte ou animada) eclipsará momentaneamente a figura humana. Esta obra corresponde também a uma estratégia de enumeração, de inventário ou de descrição que pode articular-se, por exemplo com projectos de artistas como o do americano Ed Ruscha, em relação com o meio urbano de Los Angeles (Marí 2002, 41).

Para aprofundarmos os nexos e articulações sugeridos por Bartomeu Marí no que concerne às referências artísticas internacionais que, à época, gravitam em torno de um dos pontos de interesse mais relevantes de Sarmiento, socorremo-nos do historiador de arte francês Yve-Alain Bois.

228

Lembra-nos o historiador de arte francês Jean-François Chevrier que, "nós aceitamos as vistas em grande escala da paisagem, porque são discretas (e descontínuas) – porque qualquer composição fotográfica permanece um fragmento do mundo" (Chevrier 2003 [1989], 120).

Em Twenty-Six Gasoline Stations, Ruscha regista exactamente o que o título anuncia: todas as bombas de gasolina que ele encontrou numa viagem de Oklahoma City a Los Angeles [...] fotografadas do outro lado da estrada. O mesmo impulso tautológico e exaustivo é encontrado em Every Building on Sunset Strip, um desdobrável panorâmico que presenteia um inventário de todos os edifícios, mas também todas os cruzamentos e todos os lotes vazios, ao longo de uma famosa secção da Sunset Boulevard (a mesma reversibilidade que a Upturned Tree de Smithson [...]) (Bois 2004, 507).

Ao citarmos outros trabalhos internacionais coevos que entroncam neste filão de pesquisa – como *Every Building on the Sunset Strip* (1966) de Edward Ruscha, *Homes for America* (1966-1967) de Graham, *Wassertürme (Torres de Água)* (1972) de Bernd e Hilla Becher e as *Photogrids* (1978) de Sol Le Witt – entramos automaticamente num terreno exploratório cuja genealogia é cunhada pela professora de história de arte Palema M. Lee de "efeito de Austerlitz". Muito abreviadamente, esta formulação brota de uma triangulação circunscrita pela arquitectura, fotografia e temporalidade²²⁹, que a autora caracteriza do seguinte modo:

Este é um momento quando as imagens efémeras da fotografia se tornam progressivamente espacializadas e uma cultura em que a noção de lugar (place) – metonimicamente representado pela arquitectura – é progressivamente temporalizada. [...] Entre as estratégias que caracterizam o foto-conceptualismo, o serialismo apresenta-se como o mais crítico na sua relação com a temporalidade. Através da repetição de um motivo, operação ou sistema – ao trabalhar para expor mudanças temporais (durations shifts) num objecto ou processo através do tempo – a serialização pode muito bem ser o motor da Arte Conceptual. [...] O impulso da serialização em grelha fotográfica – a sensação que pode ser infundavelmente repetida – sublinha a sua expansão no ambiente, [...] mediante a proliferação da grelha no espaço arquitectónico (Lee 2003, 187-188).

229

Esta preocupação é declaradamente consciente e programática, tal como é atestada pelas próprias palavras de Ed Ruscha a respeito do seu livro fotográfico *Every Building on the Sunset Strip*: "eu acredito nesta ideia de cápsula do tempo (*time capsule*). [...] O tempo, enquanto propriedade, parece importante para mim. Pode não vê-lo no meu trabalho, mas é importante, eu suponho (Ed Ruscha, entrevista conduzida por Siri Engberg 2003, cit. p. Lee 2003, 189).

Ao focar a condição de trânsito, de *passagem*, levada a cabo por alguém num automóvel que atravessa o espaço, Palema M. Lee parte ainda da noção de "terceira janela" que o filósofo e urbanista francês Paul Virilio descreve relativamente à que é fornecida pelo pára-brisas, para tecer uma articulação bastante luminosa entre aquela noção e a pesquisa levada a cabo por Ruscha.

O pára-brisas serve como dispositivo de enquadramento em que as imagens mudam incessantemente no tempo através da travessia do espaço; ao contrário da perspectiva da pintura renascentista, a janela torna-se num quadro móvel (moving picture). A natureza serial de Every Building on the Sunset Strip apela a essa mobilidade da imagem enquanto ela é produzida pelo automóvel. Noutras palavras, o automóvel conduz de modo tanto literal como metafórico a organização do tempo (Lee 2003, 190).

Uma abordagem feita de raspão leva-nos a sugerir que Sarmento postula, neste âmbito preciso, um conjunto de diálogos e intersecções da maior relevância: de Ed Ruscha e dos Becher adopta o princípio da imagem "sequencial" e "serial", para usar a caracterização que Buchloh tece sobre o trabalho destes artistas (Buchloh 2004c, 521), mas sobretudo com o uso da justaposição em grelha, através da qual se evidenciam e se revelam as diferenças entre cada um dos exemplares registados. No caso de Sarmento, a sucessão das imagens é percorrida por uma "diferença", a qual assenta em pequenos deslizamento inscritos naquilo que aparenta repetir-se: *uma árvore integrada no espaço urbano periférico*. Metodologias como "a justaposição, a apresentação em conjunto e a publicação serial" – que, segundo Foote (Foote 2003 [1976], 26), definem o trabalho dos Becher – leva-nos a sublinhar uma remissão merecedora de referência ante as incursões de Sarmento ensaias em **Cabo Ruivo**. A aproximação às séries *Twenty-Six Gasoline* e *Every Building on Sunset Strip* já citadas de Ed Ruscha, é um exercício igualmente profícuo por este atender a um assunto "deliberadamente trivial" (Foote 2003 [1976], 27). Talvez igualmente incisivo é o diálogo entrevisto com a série *A Few Pal Trees* (1971) do mesmo Ed Ruscha, na qual a imagem de cada palmeira é acompanhada com uma nota informativa da sua localização, visando comunicar "um sentido antropomórfico de presença bastante insólito e divertido" (Foote 2003 [1976], 27).

A par de Ruscha, outra referência à qual não nos devemos furtar é a já referida série *Homes for America* (1966-7) de Dan Graham, baseada nas formas de arquitectura vernacular que caracteriza as casas suburbanas de New Jersey. Estas duas coordenadas servem a Sarmento para se afastar tanto da arquitectura industrial como de um aspecto específico do programa dos Becher: aquele que se prende com o repúdio da acuidade estética da imagem, que, por sua vez, caracteriza o uso ideologicamente motivado da fotografia conceptual: *o seu (voluntário) empobrecimento técnico*²³⁰.

Dialogando directamente com este pano de fundo, na esteira de Ruscha e de Graham, Sarmento participa na reintrodução da reflexão da vanguarda artística sobre a "arquitectura" e o "urbanismo"; campo de indagação que permite reanimar, depois de um longo interregno, preocupações afectas às "condições do espaço colectivo, urbano e público" (Buschloh 2004g, 591).

230 "Isso é o que poderemos denominar de 'empobrecimento da técnica' (*'deskilling'*) da fotografia que suplantou tanto a tradição do documentário americano e a fotografia das belas artes americana e europeia. A fotografia nas mãos destes artistas – pós-Warhol e pós-Ruscha – tornou-se num conjunto acumulado meramente fortuito de vestígios de imagens, objectos, contextos, comportamentos e interacções numa tentativa para fazer da complexidade tanto das dimensões arquitectónicas do espaço público como das dimensões sociais das interacções individuais o assunto das suas abordagens conceptuais" (Buchloh 2004e, 532). Ainda segundo Benjamin Buchloh, "uma das primeiras figuras do início daquilo que pode ser visto como uma estética fotográfica específica foi Ed Ruscha, cujos livros dos inícios dos anos 60 adiante [...] introduziram um tipo peculiar de fotografia. Considerando que se pode caracterizar isto como amadorismo e popularismo, nele está envolvido o princípio de empobrecimento técnico da imagem fotográfica; [...] traduzido no princípio de tratar partes da paisagem urbana enquanto material 'encontrado', a ser registado por Ruscha de modo mais banal possível." Na esteira deste está Dan Graham, que vai exacerbar este projecto de empobrecimento técnico da pratica artística, mediante a ideia de "vernacular" e "popular": "O seu uso de uma barata câmara de mão portátil, um barato filme de cor, e uma barata impressão comercial cria resultados que parecem terem sido tirados de passagem por um turista em New Jersey" (Buchloh 2004g, 591).

Num artigo significativamente intitulado "I'm Not Really a Photographer", A. D. Coleman reproduz o seguinte enunciado de Ed Ruscha: "A fotografia é apenas uma brincadeira (*playground*) para mim. Eu não sou de todo um fotógrafo" (Coleman 2003 [1972], 22). Dois anos antes, na exposição-catálogo *Artists and Photographs* (Nova Iorque, 1970), Lawrence Alloway alegava que, "algumas fotografias são a evidência da ausência de obras de arte, outras fotografias constituem-se elas próprias como obras de arte, e ainda outras servem enquanto documentos de documentos". Esta enunciação leva Alloway a relevar uma "anti-especialização" ou uma qualidade "anti-glamourosa" a respeito da fotografia ali apresentada (Alloway 2003 [1970], 20).

Ao abordar um espectro temporal balizado pelos anos de 1960 e 1982, Douglas Fogle remete para os 57 artistas que integram a mostra *The Last Picture Show* (Minneapolis: Walker Art Center, 2003), alegando que estes "pouco interesse têm em encontrar a verdadeira essência da fotografia enquanto arte ou em captar momentos decisivos. Os artistas representados nesta exposição olham instrumentalmente para a fotografia, de um meio para um fim, tomando-a como uma ferramenta enquanto perseguem uma miríade de programas experimentais, sejam eles escultóricos, performativos ou até pictóricos". Esta expansão do campo em que a fotografia agora actua leva Fogle a referir-se a um "impulso extra-fotográfico" (Fogle 2003, 10).

Para além desta linha de teor mais ideologicamente comprometido, ao transladar, em 1975, o sentido de ausência humana²³¹ – que os Becher desde finais da década de 60 vinham vislumbrando nos complexos industriais desmantelados –, para o espaço urbano, Sarmiento parece antecipar a "leitura melancólica da cidade" descrita por Buchloh (Buchloh 2004c, 524), para caracterizar o trabalho que Thomas Struth desenvolve na segunda metade da década de 70²³².

O exercício do registo documental do *espaço público* – exemplarmente materializado, como vimos, na inventariação de todas as árvores de uma avenida ordenadamente dispostas na urbe – é subitamente convertida numa pesquisa afecta à dimensão privada, quando Sarmiento se detém na sua própria casa para consubstanciar um exercício de mapeamento mental do espaço físico doméstico.²³³

Em *Door Piece* – peça especificamente concebida para a participação de Sarmiento na *Door Art Exhibition* de Ko de Jonge (Vleeshal-Middelburg, 1976) – o artista apresenta dez fotografias que documentam, cada uma delas, uma porta diferente da sua casa (da entrada, da sala de jantar, do frigorífico...). A justaposição das imagens em duas filas horizontais é precedida pela memória descritiva da peça, findando com o traçado do apartamento, no qual podemos identificar a localização precisa de todas as aberturas inventariadas.

No mesmo ano em que Sarmiento havia circulado por entre os espaços públicos (da urbe) e os espaços domésticos (casa do próprio), o artista envereda ainda numa indagação sobre o campo aberto da orla marítima. *Media*, realizado em 1975, mas exposto pela primeira vez no ciclo *SlowMotion* (Galeria e Auditório da ESTGAD, Caldas da Raíña, 2000) – mediante uma irónica e cúmplice revisitação que comportou uma nova sequência de diapositivos²³⁴ –, foi concebido juntamente com Fernando Calhau, com a colaboração de Helena Vasconcelos e Cândida Calhau. Tomando de

²³¹ Ao invés dos Becher, que enveredam por um "registo sistemático da arquitectura industrial Europeia" que nos anos 60 se encontrava "sob a ameaça de um iminente desaparecimento pela ruína e negligência" (Buchloh 2004e, 521), Sarmiento focaliza-se cinicamente nas árvores que pontuam as ruas do espaço urbano desabitado.

²³² Ver o exemplo paradigmático que Benjamin Buchloh (Buchloh 2004d, 524) nos dá: *Clinton Road*, London, 1977.

²³³ No mesmo ano em que Sarmiento realiza *Portas*, Baldessari apresenta *Alignment Series: Things in My Studio (by Height)*, 1975.

²³⁴ Sobre a instalação *Media*, Tereza Macrì escreve o seguinte: "Dentro da sua multitude expressiva de meios de comunicação, uma concepção, onde, para além do trabalho filmico, se cruzam projecções de slides de Calhau numa operação simbiótica e irritante, típica dos anos setenta, enquanto emocionante tensão experimental" (Macrì 1998, 99).

empréstimo a descrição de Miguel Wandschneider, que figura no desdobrável que acompanhava a mostra,

Media conjuga a projecção de dois filmes em Super 8 mm (no centro) com a projecção de duas sequências de dispositivos (na periferia), antecipando a estrutura de alguns trabalhos de Calhau já mostrados neste ciclo. No cenário de uma praia, os artistas filmam-se à distância, com as câmaras assentes no tripé, enquanto as duas mulheres fotografam o espaço em redor de cada um. O tempo de duração de cada filme (incluindo o tempo de substituição das bobines, assinalado com uma colagem a branco) é determinado pelo tempo que cada mulher demora a esgotar um rolo de 36 fotografias (todas elas incluídas na obra) (Wandschneider 2000, s/n.º p.).

Partindo desta descrição, é-nos outorgado convocar aqui várias questões, entre as quais o jogo bi-polar entre as noções de *centro* e *periferia* em acções experimentais e colectivas na captação do espaço; a assunção da estrutura dual espelhante enquanto replicação de procedimentos exercitados de cumplicidade intrínsecos ao *olhar* (entre corpos e sujeitos que coabitam no mesmo lugar); a reversibilidade do olhar enquanto desvelamento da dualidade existente entre o *dentro* e o *fora* da imagem (mostrando que qualquer imagem, de natureza indexal, detém um exterior latente normalmente obliterado); a demonstração cabal que o "território" excede sempre o "mapa" ou as acções de mapeamento; o desdobramento / expansão do ponto de vista único e fixado mediante um estilhaçamento temporalizado da imagem; a multiplicação infinita de diferentes fragmentos de um *determinado lugar* (ao fazer deslocar o foco de atenção *naquilo que se vê para quem vê e onde se situa aquele que vê*).

No filme *Cópias*, duas mulheres reclinadas apresentam-se frente a frente consumando um simulacro do efeito de espelhamento. Sarmento consciente da "fase do espelho" do psicanalista francês Jacques Lacan, agudiza a descoberta do corpo pela via erótica. Ambas "tocam-se a si mesmas", desenhando imaginariamente os seus contornos, gesto sempre replicado pelo "duplo" que tem diante de si. Trata-se de um movimento corporal pilotado pelo olhar do *voyeur* que, onnipresente, encontra-se "fora de cena". Em suma, com este gesto Sarmento faz do corpo feminino um *território visual*. Esta metafórica comutação parece concretizar o binómio que Alexandre Melo usa para diferenciar o olhar pornográfico do olhar erótico, enquanto correlatos da

oposição *pele convexa/pele côncava* que o crítico tece a propósito do trabalho de Sarmento.

A pele côncava é identificável em termos físicos [...]. A este modelo corresponde uma visão da pele como campo de exercícios. A pele como tecido estendido sobre a carne, mantido tenso pelas saliências dos músculos e dos ossos. Uma superfície contínua, marcada por relevos e oscilações rítmicas: como uma pista de ski ou a superfície da água de uma piscina. Uma superfície lisa, deslizante, completa, exaustiva. Um desafio à prática da cartografia - o olhar pornográfico é um olhar de cartógrafo (Alexandre Melo 1989 [monografia], 19).

A visão da pele como campo de exercício para incursões diversas²³⁵ leva-nos a tecer um conjunto de nexos e articulações a partir do signo da acção de monitorização territorial.²³⁶ Tanto a perspectiva daquele que é visto (do interior da sua pele), como a/o amante (frontal e simétrico) e o *voyeur* (que incarna a obliquidade do plano picado e aéreo) aproximam-se do olhar do cartógrafo. Todos eles delimitam e assinalam marcos, circunscrevem pequenos campos, áreas, trilham trajectórias mais ou menos insinuanes, contribuindo para accionar intuitivamente uma série de permutas que fazem, por exemplo, dos braços e pernas troncos de árvores, dos cabelos e pelagem vegetação diversa, das pregas de pele acidentes geológicos, das entradas do corpo grutas/cavernas. De maneira algo misteriosa, o corpo acaba por se converter em Paisagem e a câmara em olhar de ave predatória ou de avião. Ambos os copos segregam atmosferas. São ambos mapas, paisagens-corpos ou paisagens-mapas, principalmente quando o rosto (e o olhar) é por vezes elidido, para dar protagonismo à superfície indistinta da pele.

Os *inserts* de paisagens naturais em *Cópias*, assim como o título de uma outra peça filmica, neste contexto altamente sugestivo – "*Landscape*" – , deixam entrever uma estreita (e quiçá programática) correlação entre os *topos* do *corpo* e a imersão

²³⁵ Sarmento pretende assim, tal como Germano Celant bem notou numa entrevista que conduziu com o artista, "tornar claro que a tua relação é uma relação sensual com as linguagens da comunicação visual. [...] Transformar uma coisa fria numa coisa quente. [...] Não através do tema, mas através da atitude. [...] Em última instância, tudo se excita ou acalma no olhar que percorre a pele da fotografia e que coincide com a epiderme do corpo" (Celant 1997, 147).

²³⁶ Tal como *Média*, entre estes dois corpos não cessam as trocas e transferências que confundem o observador, assentes na similitude, na replicação de gestos e na postura/pose comum. Este aparato montado faz desaparecer a unidade macroscópica da coisa visível e a individualidade de uma e da outra tende a desaparecer, em benefício de um outro tipo de mapa (da virtualidade que nasce da série), um contínuo que dá impressão de uma visão total que só uma imagem em movimento ofereceria.

contemplativa da *paisagem*. Não só na leitura de cada uma destas instâncias se agiliza e torna sensível a inter-permutação de predicções alheios, como ainda se acentua uma osmose perceptiva decorrente do agente catalisador da *viagem* que a ambas perpassa²³⁷.

É, então, através da ideia vaga de viagem – enquanto desejo de percorrer um território, de o conhecer, de o desbravar, de o *tomar*... – que Samento explora situações de incursão, de análise, de descoberta, de delimitação, de registo, de pormenorização, de combinação, de confronto, de justaposição, de intrusão. É particularmente interessante cotejar o filme *Cópias* com o vídeo sonORIZADO *Landscape*, já que em ambos existe a intensidade do movimento. *Landscape* parece ser o corolário da "interacção entre o corpo e a câmara", que o artista descreve assim: "Não com o meu corpo. Com outros corpos. Eu trabalho dentro dos parâmetros da sedução..." (Samento in Celant 1997, 87).

Ainda que os seus trabalhos se apoiem numa topografia do corpo movido pelo desejo, as coordenadas espacio-temporais deste lugar (*topos*) são a viagem, a transição, o percurso incessante, a procura sem porto, feita por vezes através de uma deambulação febril e obsessiva.

Depois de *Portas*, Samento retoma no final da década a uma pesquisa centrada novamente no espaço físico privado ou íntimo. Em *L'Escalade du Désir* (1977) quatro fotografias mostram fragmentos da mesma sala onde o sujeito passional deambula. A cada registo fotográfico se somam trechos literários que fazem alusão ao sentido de perda, de abandono e de solidão, em razão da experiência da ausência do ente amado. Trata-se, em suma, de uma espacialização alegórica do lugar/*topos* da enunciação.

Sobre *La Chambre* (1979), Delfim Sardo revela igualmente a "indagação num lugar topográfico" feita por "uma série de seis fotografias a preto e branco estabelecendo o percurso de um olhar que penetra sobre um quarto" (Sardo 1998, 7). Relativamente à instalação *1947*, Cerveira Pinto refere-se a uma "topologia do espaço", onde por seu turno a fecundação teve lugar: "a casa de banho, a banheira, o

²³⁷ “Depois de visitar a Amazônia em 1992, Julião Samento criou uma instalação (*Amazônia*) baseada na arquitectura vernacular da região. O raciocínio antropológico desvia o lugar cultural para a ideia de *topos*. [...] O pintor fala da selva da Amazônia enquanto retorno ao útero, uma inversão no sentido de um estádio primitivo” (Herkenhoff 2004, 111).

apartamento" (Pinto 1980a, s/n.º p.). Acedemos aí igualmente a partes avulsas, ao fragmento justaposto, ao mapeamento desconexo e fragmentado²³⁸.

Sarmiento demonstra como um determinado *espaço físico*, apesar de documentado fotograficamente, se deixa tão facilmente contaminar pela compulsão metafórica, pela leitura subjectiva, ao ponto de se converter em alvo de (re)elaboração potencial, permeável a uma sensibilidade actuante ("resultado de uma sensibilidade criativa")²³⁹. No fundo, o artista mostra como uma dada "realidade histórica" é plenamente passível de ser incessantemente agenciada (resgatada) através do "imaginário" e do "sentido" (Pinto 1980a, s/n.º p.) aposteriorístico. Porque, tal como assevera Cerveira Pinto, "somos nós, de certo modo, aqueles que criam os *lugares*" (Pinto 1980a, s/n.º p.).

²³⁸ "O que move Sarmiento é exactamente o que esta obra [1947] descreve: a mulher e os espaços. Os seus territórios, os lugares pelos quais passa. Ele coloca as pessoas lá dentro às voltas, põe-as em posição, veste-as, organiza os *close-ups*, a circularidade sem fim dos seus movimentos" (Searle 2003, 31).

²³⁹ Para Cerveira Pinto, "forças físicas e psicológicas reúnem-se no mesmo campo conjuntural de interacção" para compor "um tempo-espaço concentrado, historicamente activo, perceptível psicologicamente mediante várias pistas/indícios" (Pinto 1980, s/p.).

13. a imagem e o texto

[...] um livro ou qualquer página escrita, independentemente de ser um estímulo para a leitura, joga com as letras e convenções cuja importância estética só nos escapa em virtude de uma cadeia de automatismos que tornam a leitura um fenómeno aparentemente neutro. Mas ler é participar de um espectáculo, como ir ao teatro ou assistir a um acontecimento desportivo: a leitura é uma experiência estética. [...] Uma página escrita, apesar das abstracções da escrita, é também e sempre, uma imagem.

ERNESTO SOUSA, *Artes Gráficas - Veículos de Intimidade*. cat. exp. de Armando Alves, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1964 (cit. p. Mariana Santos, *Percurso Teórico de Ernesto Sousa*, 2004).

Recusei voluntariamente recorrer à imagem, à ilustração, porque creio [...] que a descrição não tem qualquer relação com a visão. Dizem sempre que as descrições fazem ver; eu penso que elas não fazem ver absolutamente nada; elas pertencem à ordem do inteligível puro, e por isso mesmo são heterogêneas a qualquer imagética, que só pode estorvá-las, alterá-las [...]. Não se pode fazer da escrita a simples 'tradução' da imagem ou da fala [...].

ROLAND BARTHES, em entrevista (*Le Figaro littéraire*, 14 a 20 de Outubro de 1965).

A dialéctica palavra/imagem ergue o enigma do 'não dito' e do 'não visto'. A consciência daquilo que é vivido através das imagens e da palavra nunca é tangível, por vezes é até totalmente surpreendente, como o encontro entre a escrita narrativa e a fotografia, para o qual cada um descobre uma razão e uma realidade.

GERMANO CELANT, 1997 (entrevista a Julião Sarmento).

Em muitos trabalhos de Julião Sarmento da década de 70 encontramos no plano da sua estrutura lógica uma série de procedimentos recorrentemente subordinados ao questionamento crítico da convencional articulação entre imagem e texto²⁴⁰. Essa pesquisa sofrerá uma prolixa expansão (com todos as suas ramificações e desdobramentos) quando o artista adopta como base não apenas a linguagem escrita mas também a falada, mediante um trabalho que cruza uma grande diversidade de meios: do vídeo aos trabalhos que integram foto-textos, passando por instalações fotográficas a peças de som.

A partir sobretudo da segunda metade da década (1977/1978), o recurso de Julião Sarmento a uma escrita de feição mais literária torna-se num campo exploratório

²⁴⁰ Pedro Lapa reconhece que "a expansão do domínio textual promovido pelo Conceptualismo será de declarada importância para a obra de Sarmento" (Lapa 2002, 8).

de extrema importância quando se aproxima de preocupações de carácter semiótico, ao mesmo tempo que lhe serve ainda como pontuação de uma densa teia de referências eruditas – *display* sibilinamente forjado por uma diversidade de influências (literárias e teóricas) que abundam no seu trabalho.²⁴¹

Em 1987, o curador do Institute of Contemporary Art de Boston, David Joselit, escreve um artigo na reputada revista nova-iorquina *Art in America* onde refere que,

É sensivelmente a partir de 1975 que Sarmiento, com um pequeno grupo de amigos que inclui Leonel Moura, desenvolveu uma linguagem-base, práticas conceptualistas que combinavam textos – recorrentemente tirados da teoria francesa – com sequências de fotografias (Joselit, *Art in America*, Set. 1987).

Em *Sem Título (Bataille)*, 1976, ao invés da nota pedagógica habitualmente afixada na parede do espaço expositivo (norma tipificada pelo protocolo do dispositivo museológico convencional), o texto que aparece num plinto (uma passagem de *L'Erotisme* de George Bataille²⁴²) é parte integrante da instalação. Esta característica confere à apropriação de uma explicação teórica (sobre o que é *visível* nas fotografias que constituem o trabalho) um valor equivalente ao resto da composição imagética.

No texto que escreve para o catálogo da colectiva *Kunst mit Photographie: Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss* (Nationalgalerie, Berlim, 1983) o coleccionador alemão Rolf H. Krauss baseia-se em depoimentos de Sarmiento para evidenciar uma equivalência existente no trabalho do artista entre imagem e texto em termos de "importância visual".²⁴³ Este facto leva o autor a destrinçar uma "investigação teórica das bases e da conjugação de diferentes meios", assente no questionamento da articulação entre dois "'alfabetos' distintos" (Krauss 1982, 182). A análise é longa mas merecedora de transcrição.

²⁴¹ Questionado por Tereza Coelho, a propósito da obra *Quatre Mouvements de la Peur*, sobre a autoria dos textos que a integram, responde peremptoriamente Sarmiento que, "'são meus. Os meus trabalhos daquela época tinham uma componente literária muito forte!". Nomes recorrentes: Woolf, Kleist, Novalis, Byron, Klossowski, Bataille" (*Público* / "Público Magazine", 4-8-1995).

²⁴² Releva-se uma espécie de onnipresença constituída por citações e evocações de George Bataille que atravessam a sua obra desde a década de setenta.

²⁴³ A equivalência entre texto e foto é atestada por Rolf H. Krauss (Krauss 1982, 182), quando este, a respeito de *Cave*, nota que, "texto e fotografias constituem formalmente uma unidade. O painel do texto tem a mesma altura e, portanto, a mesma importância visual que algumas das respectivas ampliações a preto e branco. Os espaços entre os 9 painéis são iguais e têm uma dimensão tal que o conjunto forma uma espécie de padrão" (Krauss 1982, 182).

Também o interesse de Sarmiento pelas línguas e as suas diferentes formas de expressão já existia desde cedo. “Mesmo como pintor”, nota ele, “toda a minha obra tinha uma base teórica, literária, da qual parti. Posso dizer que nunca separei uma imagem visual das suas próprias raízes semânticas. Isto acontecia em ligação directa com os estudos literários e linguísticos”. O artista designava língua e imagem como dois “alfabetos” distintos. As possibilidades de expressão da língua são já conhecidas. Assentam numa convenção geralmente aceite de símbolos semânticos. As imagens, por outro lado, são mais abertas. Espelham uma realidade mais pessoal e íntima. “Na transmissão de uma situação específica, a utilização de alfabetos diferentes permite não só um entendimento mais completo e mais sensível, como também abre caminhos para o descobrimento de factos subliminares. Cada elemento de um processo narrativo, da imagem óptica ao impulso acústico, é um meio de comunicação” (Krauss 1982, 182, integrando citações a Sarmiento).

Em *Cave* (1978), uma página original do livro *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis surge reproduzida e ampliada no primeiro painel. Seguem-se oito fotografias indexadas, mostrando pontos luminosos numa escuridão cega. Não identificamos nem o motivo nem o contexto espacio-temporal a que elas se reportam. ("Elas copiam a realidade. A câmara regista um espaço interior qualquer – mas nós nunca conseguimos depreender exactamente de que realidade se trata", nota Rolf H. Krauss).

Fazendo ainda uso das palavras do coleccionador alemão, neste trabalho "é-nos apresentado, com grande sentimentalidade, um retrato do mundo dos mineiros, que aos olhos do mundo actual pode parecer estranho" (Krauss 1982, 182). Recorrendo ao texto de Novalis que nos ocupa, Rolf H. Krauss resume-o do seguinte modo: "São eles 'heróis subterrâneos', que, 'nas suas câmaras escuras e maravilhosas, recebem' todos os dias 'os dons divinos'". O excerto reproduzido termina com a descrição da descida: "Ele seguiu em frente e deslizou pela viga abaixo, enquanto com uma mão se agarrava a uma corda atada com um nó a uma barra lateral, e na outra mão trazia o lampião ardente"²⁴⁴ (Novalis, cit. p. Krauss 1982, 182).

²⁴⁴ De modo auxiliar, disponibilizamos a descrição integral de Rolf H. Krauss no texto citado: "Bastante visível é claramente o acto da descida. Fontes de luz difusas movem-se em sentido descendente, perante um fundo negro indefinível ao perto e fracamente estruturado. Na grande sequência superior, é apenas um ponto de luz que, ao longo da sequência de imagens, segue uma leve linha descendente" (Krauss 1982, 182).

Indagando sobre a desestruturada (ou dúbia) vinculação existente entre texto e imagem, Rolf H. Krauss começa por questionar: "Será o lampião do mineiro, que desce na escuridão, perante o narrador?" (Krauss 1982, 182). Para mais adiante, o mesmo autor discorrer que, "a sua disposição e 'movimento' permitem uma possível ligação ao texto. Mas será a 'correcta'?" Este *diferimento* parece estar significativamente declarado no seguinte depoimento de Sarmento: "Nunca vi as fotografias como simples ilustrações de textos escritos. Antes pelo contrário, elas apresentam realidades paralelas" (Sarmento cit. p. Krauss 1982, 182-183).²⁴⁵

Toda uma de série de obras marcadas por uma forte feição "literária", de que *Cave* é apenas um exemplo, coloca dúvidas sobre a suposta transparência da confluência entre linguagem e imagens. Com isto, Sarmento coloca-nos nos interstícios de um jogo que consubstancia uma arriscada ou arbitrária aposta entre referentes, significantes e respectivos significados. A fotografia confrontada com o universo literário parece servir o artista para, de um modo densamente provocatório, estrangular o uso regular da descrição enquanto tal. Assim, neste contexto, a tarefa do uso da fotografia – ao aparecer ora obscura e vaga, ora repetitiva e redundante, ora sintética e limitada – já não compreende a função de ilustrar, porque almeja transgredir através da verve intrusiva (e perturbadora) das imagens.²⁴⁶

Sobre o uso que faz do fotográfico entre os anos de 1974 e 1979, confessa Sarmento que, "nessa altura interessava-me a imagem fotográfica tanto como materialização visível de uma realidade oculta, mas também como palco ideal no qual se pode exprimir a fantasia até aos seus limites mais extremos" (Sarmento 1982 cit. p. Krauss 1982, 182-183).

Com este intento declarado, de extremar a *abertura* (ou a ambiguidade) interpretativa constitutiva da imagem fotográfica, cremos ser legítimo vislumbrar aqui

²⁴⁵ Reportando-se a peças coetâneas como *La Chambre*, 1979, e *Der Prinz von Hamburg*, Julião Sarmento nota que, "os textos nunca eram ilustrativos nem explicativos da imagem" (*Público*, 7-11-2002).

²⁴⁶ Na abordagem que faz sobre o trabalho de Julião Sarmento produzido durante a década de 70, María Jesús Ávila escreve que, "a linguagem verbal, como inventário ou como citação (sobretudo de escritores: Bataille, Wolf, Byron), desempenha um papel primordial pela relação directa que instaura com a imagem, através de um discurso directo ou elíptico, contribuindo notoriamente para o incremento da opacidade da imagem. Aspecto este último que será fundamentalmente abordado através de instalações, outro dos meios preferenciais de Julião Sarmento nestes anos, entre as quais se destacam trabalhos como *Rosebud*, *Gnait* ou *1947*" (Ávila 2003, 60).

um laço que ata intimamente este propósito à noção de *imagem sem código*²⁴⁷ introduzida pelo ensaísta e semiologista francês Roland Barthes. É justamente esta

247

A especialista em teoria de fotografia inglesa Liz Wells resume o contributo barthiano sobre a formulação que aqui nos detém nos seguintes termos: "Em fotografia, a questão da codificação parece complexa, principalmente devido à directa semelhança entre a imagem e o objecto da fotografia. Roland Barthes argumenta que a imagem fotográfica em si mesma não é codificada, com efeito, as fotos são 'retribuições' (*renderings*) transparentes daquilo que elas registam. [...] tal como é evidente no ensaio de Barthes sobre a 'Retórica da Imagem' [1964] uma das preocupações dos semióticos foi investigar a relação da imagem com o texto escrito. [...] Subsequentemente, em 'A Mensagem Fotográfica' (1961), ele problematiza o fotográfico, definindo a fotografia enquanto análogo à realidade e, assim, enquanto 'imagem sem código'" (Wells 2004 [2003], 110-111).

No ensaio referencial "Rhétorique de l'image" (Barthes 1964 [2004], 114-125), o ensaísta e semiologista francês Roland Barthes advoga que, "o que define a terceira mensagem é precisamente o facto da relação entre significado e significante ser quase tautológico; não há dúvida de que a fotografia envolve um certo arranjo da imagem (enquadramento, redução, planura) mas esta transição não é uma *transformação* (de um modo como um código pode ser); nós temos aqui uma perda da equivalência característica dos verdadeiros sistemas de signos e uma declaração de quase identidade. Noutras palavras, o signo desta mensagem não é desenhado a partir de um stock institucional, não é codificado, e nós somos levados ao paradoxo (ao qual iremos regressar) da *mensagem sem código*." (p. 116); "Este carácter utópico da denotação é consideravelmente reforçado pelo paradoxo já mencionado, de que a fotografia (no seu estado literal), por virtude da sua natureza absolutamente analógica, parece constituir uma mensagem sem código" (p. 119); "Na fotografia – pelo menos ao nível da mensagem literal – a relação dos significados com os significados – não é de 'transformação' mas de 'registo', e a ausência de um código reforça claramente o mito da 'naturalidade' fotográfica: a cena *está ali*, capturada mecanicamente, não humanamente (o mecânico é aqui uma garantia de objectividade). As intervenções do homem na fotografia (enquadramento, distância, luminosidade, focagem, velocidade) pertencem todas efectivamente ao plano da conotação (p. 120).

Em dois dos seus ensaios mais citados – "Le Message Photographique" (Barthes 1961) e "Rhétorique de l'image" (1964a) – Roland Barthes analisa estes limites, atribuídos por ele ao estatuto de 'mensagem sem código' da fotografia situando muito claramente o seu propósito: é no seu princípio constitutivo ("a mensagem enquanto tal") que a fotografia se diz "sem código", ou seja, "pura denotação", ligada directamente ao seu "*analagon*". Anos mais tarde, em *A Câmara Clara* (Barthes 1980a), Roland Barthes continua a ser peremptório: "É evidente que os códigos vêm inflectir a leitura da fotografia"; é o que ele chamará o *studium*. Mas "nada pode impedir" que a fotografia seja primeiro "uma emanção do real passado". No entanto, numa entrevista dada que antecede essa derradeira obra – *A Câmara Clara* – Roland Barthes esclarece melhor este problema ao alegar agora que, "sendo a imagem fotográfica a reprodução analógica da realidade, ela não possui qualquer partícula descontínua que se possa considerar um *signo*: literalmente numa fotografia, não há qualquer equivalente da palavra ou da letra. Mas é verdade na medida em que a composição, o estilo de uma fotografia funcionam como uma segunda mensagem que informa sobre a realidade e sobre o fotógrafo: é o que se chama a *conotação*, que é linguagem; ora as fotografias conotam sempre algo de diferente do que mostram no plano da *denotação*: é, paradoxalmente, pelo estilo, e só pelo estilo, que a fotografia é linguagem" (Barthes 1980b, 343-344).

Pierre Bourdier, em *Un art moyen* (1965), contesta a tese original de Roland Barthes quando escreve o seguinte: "Pomo-lo de acordo vendo na fotografia o modelo da veracidade e da objectividade [...] É demasiado fácil mostrar que esta representação social tem a falsa evidência das pré-noções; de facto, a fotografia fixa um aspecto do real que não é mais que o resultado de uma selecção arbitrária, e, assim, de uma transcrição [...] Esse ela se propôs imediatamente com as aparências de uma 'linguagem sem código nem sintaxe', mesmo de uma 'linguagem natural', é no entanto a selecção que opera no mundo visível, antes de mais, que é conforme na sua lógica com a representação do mundo que se impõe na Europa desde o Quattrocento" (Bourdier 1965, 108-109, cit. p. Dubois 1982 [1992], 34).

Comentando as supracitadas palavras de Pierre Bourdieu, Philippe Dubois referirá que, "temos aqui a concepção da 'naturalidade' da imagem fotográfica claramente desnaturalizada. A câmara escura fotográfica não é um agente reproduzidor neutro, mas uma máquina com efeitos deliberados. Ela é, do mesmo modo que a língua, um caso de convenção e um instrumento de análise e interpretação do real" (Dubois 1982 [1992], 34). Sobre a posição de Barthes ver ainda, mais adiante, o que o autor afiança:

acepção que parece sobressair no modo como Krauss lê os depoimentos de Sarmiento: "A sua vasta linguagem de imagens não codificada possibilita a abertura que é necessária para, de uma forma ou de outra, pôr representações ou sonhos em correlação com um determinado texto" (Krauss 1982, 183).

No texto axial "Rhétorique de l'image", Roland Barthes ao dissertar em torno da referida formulação – *imagens sem código* –, advoga que,

[...] todas as imagens são polissémicas; elas implicam, por baixo dos seus significantes, uma 'cadeia flutuante' de significados, o leitor pode escolher alguns e ignorar outros. [...] Por isso em qualquer sociedade várias técnicas são intencionalmente desenvolvidas para fixar a cadeia flutuante de significados de modo a conter o terror dos signos incertos; a mensagem linguística é uma dessas técnicas. [...] Quando entramos na 'mensagem simbólica', a mensagem linguística já não guia a identificação mas a interpretação, constituindo uma espécie de vício (vice) que trava o significado conotado da proliferação, [...] (ela limita, digamos, o poder projectivo da imagem) [...] o texto dirige o leitor através dos significados da imagem, fazendo com que ele evite alguns perante outros recebidos, [...] serve-lhe de remoto-controle em direcção a um sentido escolhido previamente. Em todos estes casos de ancoragem, a linguagem tem claramente uma função de elucidação, mas esta elucidação é selectiva [...] (Barthes 2003 [1964], 117-118).

Debruçando-se sobre os trechos literários de Kleist, Virginia Woolf, Novalis e Klossowski que figuram em foto-texto, respectivamente, nos trabalhos *Der Prinz von Hombourg*, *The Waves*, *Cave* ou *Roberte* (todos de 1978) de Julião Sarmiento, discorre Pedro Lapa referindo que,

Em todos eles e ao contrário dos conhecidos processos de indexação, onde o texto se inscreve contíguo à imagem, nestes trabalhos é precisamente a imagem fotográfica que

"Mas é precisamente por ter passado pelo conhecimento dos códigos que Barthes pode insistir deste modo no realismo. Porque é *na sua essência*, quer dizer, para além de todos os códigos, ou aquém, que a fotografia é, para ele, marcada como inscrição referencial: é na 'pureza' da sua denúncia, é pela sua 'génese automática', que ele a declara 'mensagem sem código'. / Evidentemente, ao apresentar as coisas deste modo, Barthes é apanhado na armadilha, já não da *mimesis* mas do referencialismo. Porque o perigo que espreita este tipo de concepção é generalizar, ou antes *absolutizar*, o princípio da 'transferência de realidade', desde o momento em que se adopte uma atitude exclusivamente subjectiva com pretensão ontológica. Barthes está longe de escapar a este culto – a esta loucura – da *referência pela referência*" (Dubois 1982 [1992], 42-43).

se vem fixar como um suplemento de um sentido outro. Se a imagem (especialmente a fotográfica) apresenta uma grande flutuação de significados e a legenda vem reduzir essa incerteza, como o demonstrou Barthes, então o inverso poderá devolver ao texto outros significados impensados, resistentes a uma interpretação (Lapa 2002, 29).

Referenciando trabalhos como *Sem Título (Bataille)*, 1976, e *The Waves*, 1978, Bartomeu Marí realça o "protagonismo do texto utilizado como *objet trouvé*" (Marí 2002, 43). Esta preponderância conferida à linguagem escrita perante a imagem fotográfica, direcciona-nos obliquamente para as pesquisas trilhadas por Victor Burgin (e Dan Graham) nos anos 70, sobre as quais Stefan Gronet nos dá conta.

As análises preceptivas de Burgin, [...] conduziram [...] a análises semióticas que confrontam imagem e texto, nas quais a fotografia era geralmente subordinada à linguagem ou à ideologia social. Nesta forma de crítica social, que evidencia uma certa proximidade aos trabalhos feitos para revistas (magazine works) de Dan Graham, Burgin negligencia as limitações estéticas que Graham já tinha reconhecido em finais dos anos 60. Porque, no processo de privilegiar o texto sobre a imagem – que o grupo Art & Language tributário de Burgin também tende a fazer – existe o perigo de suspensão, ou até de demissão, da visualidade da arte e da sua dimensão estética. (Gronet 2003, 94).

Ainda sobre os mesmos foto-textos de Sarmiento que aqui nos vêm ocupando, Pedro Lapa parece introduzir um poderoso reagente interpretativo sobre este pano de fundo conjuntural, quando afiança que,

extensas descrições que fazem apelo a uma dimensão visual da palavra integrada em estruturas frásicas - naturalmente diversas consoante o autor - [são] organizadas de forma a construir imagens exaustivamente pormenorizadas. Os textos tornam-se uma substância imagética que contrasta com as imagens fotográficas sintéticas e, por vezes, repetidas (Lapa 2002, 29).

Em suma, no caso de Sarmiento, o "protagonismo" (Marí 2002, 43) do texto em nada implica uma subordinação da imagem fotográfica ao mesmo. Dado que

deliberadamente se enleva uma resoluta *dissociação* entre palavras e imagens²⁴⁸ que pretende explorar, não a evidência dos seus pontos de contacto, mas os hiatos entre os dois "alfabetos", o espaço de interacção que ficou por consumir, as partes invisíveis dessa eventual correlação. Tudo isto contribui para uma amplificação semântica e interpretativa do texto em detrimento da imagem, na justa medida em que parece gerar assim uma maior margem para o leitor fazer uso da sua imaginação.

É este ponto de chegada que Lapa se aporta, mediante uma óptica mais próxima das análises semióticas coevas.

A literatura, nestes exemplos, devolve uma complexidade e uma intangibilidade à imagem que a torna nesse objecto inapreensível, resistente a qualquer totalização e em contínua constituição. A palavra torna-se essa mediação entre a sensação visual, o imaginado e a referência que confere ao conceito de presença da imagem uma outra modalidade. A apresentação fotográfica do texto num dispositivo de organização visual colocado numa parede inscreve o texto-sobre-a-imagem no lugar da imagem, revelando assim a imagem como a sua negatividade (Lapa 2002, 29).

Roland Barthes (citado em epígrafe) denuncia a existência de uma heterogenia essencial entre descrições e imagens. Sarmiento desvela, talvez como poucos, esse mal-estar, esse mal entendido, esse *desvio do sentido* que a relação conflitual entre texto e imagem pode proporcionar. Por isso abre o campo do olhar para lá da embriaguez da imagem. Assim, a ambivalência da imagem perturba a convencional autoridade do *texto tutor*, consubstanciando uma "apoteose" do significante perante o recuo do significado. Essa autonomia radical do primeiro implica uma dissociação desconcertante que nos deixa à deriva enquanto gesto libertador.

248

Sobre o modo como as fotografias se relacionam com o texto em *Cave* ou em *Roberte*, Pedro Lapa releva a importância de uma "resistência à fixação de um significado" (Lapa 2002 30).

A justaposição do texto com a imagem, aqui, em vez de *esclarecer* ou centrar o sentido, potencia a polissemia da leitura do trecho literário citado. Este enunciado parece já estar entrevisto na leitura que António Cerveira Pinto tece por ocasião da participação de Julião Sarmiento na *XIe Biennale de Paris* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980). Na época o artista e crítico referia-se a uma "dialéctica entre o visual e o texto" em que "o objecto, a pintura e a imagem" surgem "oblíquos" e "difusos, e o "texto elíptico na sua emergência enquanto citação" (Pinto 1981 [1980], 56).

Num texto da autoria de John Baldessari, intitulado "My Files of Movie Stills", o artista norte-americano escreve o seguinte: "irá ler-se a partir disto um desejo que resulta porém decepcionado se tentarmos tornar as palavras e as imagens permutáveis" (Baldessari 2003 [1985], 195).

14. questionamentos da autoria e da originalidade

Nas vésperas da histórica exposição *Alternativa Zero* (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa, 1977), em cuja organização o próprio Julião Sarmento esteve directamente envolvido²⁴⁹, imbuído no "ar do tempo" o artista enveredará pela realização de projectos processuais que desenvolvem experiências de vocação intersubjectiva, nos quais a componente comunicacional e "colaborativa" adquire uma importância absolutamente nevrálgica.

Este programa tem o seu início na dimensão interpelante já apensa ao *Inquérito a 60 Artistas Plásticos*, 1975, trabalho que corporaliza uma itinerância postal. O artista enviou a sessenta artistas uma fotografia com três perguntas que, à guisa de questionário, "deviam recolher as impressões, as interpretações subjectivas dos diversos inquiridos" (Marí 2002, 42).

Bartomeu Marí enleva o alcance e actualidade deste tipo de práticas, tomadas sob a noção de *Mail Art*, até então pouco usuais em Portugal²⁵⁰.

Ao longo de toda a história das artes, reuniram-se artistas (autores em geral) para realizarem obras de autoria conjunta. A colaboração, mesmo quando não constitui uma categoria em si mesma, sempre abundou nas artes e é mais tangível em meios como o cinema, o teatro ou a música. [...] Nos anos sessenta e setenta abundam as associações temporais (às vezes efémeras) de artistas para a realização de obras conjuntas e o pedido de colaboração utiliza com frequência o sistema postal. A Mail Art responde tanto à necessidade de redução de distâncias físicas como a meios pouco porosos à informação (Marí 2002, 42).

²⁴⁹ Importa atender a um percurso profissional bem significativo, dado que na época Julião Sarmento é funcionário público da Secretaria de Estado da Cultura, e é nessa condição que ele é um dos organizadores da exposição *Alternativa Zero*.

"Depois de abandonar a ESBAL Sarmento vai trabalhar como arquitecto no Fundo de Fomento da Habitação (SAAL) entre 1974 e 1976. Nesse ano ingressa nos quadros da Secretaria de Estado da Cultura onde desempenha funções de técnico de artes plásticas até 1985, momento em que pede uma licença sem vencimento que se virá a tornar irreversível" (Melo 1999, 152).

²⁵⁰ É Pedro Lapa quem o assinala: "A utilização de um suporte desta natureza, como um vulgar inquérito e do próprio correio foi prática artística corrente na época e classificada como um género próprio (*Mail Art*) ainda pouco estudado. Em Portugal conhecem-se poucos exemplos desta prática. Julião Sarmento foi um dos pioneiros no seu país" (Lapa 2002, 21).

Igualmente patente na *Alternativa Zero*, mas realizada um ano mais tarde, ***Peça variável - 5 Intervenientes*** radicaliza este eixo interno de pesquisa ao estender utopicamente o seu alcance ideológico. Bartomeu Marí descreve-o eficazmente nos seguintes termos:

Sarmiento enviou uma fotografia a sessenta [sic.: não a sessenta mas a cinco] artistas com o pedido de que lhe devolvessem um comentário escrito sobre a imagem. Cada um dos textos obtidos foi por sua vez enviado a outro artista para que a partir da sua interpretação realizasse um desenho e lho devolvesse. Com cada um dos desenhos, Sarmiento pediu a uma pessoa que posasse para que ele tirasse uma nova fotografia. Este processo de transladação teria podido ter continuado infinitamente, embora a recuperação da fotografia (que se originou noutra fotografia, interpretada em texto que deu lugar a um desenho) pareça fechar um círculo técnico (Marí 2002, 42).

Na ajustada asserção de Bartomeu Marí, com este propósito Sarmiento "abandona a situação tradicional de autor e dono das suas acções para ceder a autoria, na construção de uma obra plural" (Marí 2002, 42). Este é igualmente o sentido que Pedro Lapa lhe confere ao asseverar igualmente que, "a apresentação dos resultados num painel que acaba por ser uma obra colectiva inscreve uma crítica à noção romântica de autor e releva a arte como processo" (Lapa 2002, 21).

Com estas coordenadas – a "cedência da autoria"²⁵¹, a criação de uma "obra plural", a vinculação à fórmula da "arte como processo" – é-nos outorgado reconhecer um *tempo* geracional português (activo na segunda metade da década de 70) que continua largamente tributário do espírito Fluxus²⁵². Sintomático é o facto de ser

²⁵¹ Focando o trabalho de Julião Sarmiento produzido na década de 70, María Jesús Ávila nota que "a partir de 1974 disciplinas muito diversas confluem, sendo a fotografia, filme experimental e o foto-texto [...] os meios privilegiados pelo artista para colocar-nos questões em torno da autoria" (Ávila 2003, 59).

²⁵² Traçando o percurso teórico de Ernesto Sousa nos anos 60 e 70, Mariana Santos escreve que, "trata-se da desmaterialização do objecto artístico, retirando-lhe o carácter único do irrepetível, do perene, que lhe conferia determinado valor económico e o colocava na esfera da especulação financeira. Trata-se também do deslocamento da arte do espaço institucional para o espaço da vida quotidiana, da proximidade e interacção com o público, diluindo a ideia de autor. Á crítica duchampiana da noção de autoria artística, o Fluxus associava a crítica marxista da sociedade burguesa classista. As reivindicações artísticas Fluxus tinham, de facto, uma componente política forte, que, no caso de George Maciunas, se tornou mesmo num projecto de arte directamente inspirado no papel dos artistas soviéticos após a revolução russa, no sentido de colocar a arte ao serviço de um ideal revolucionário, e procurar alterar modos de pensar e agir na sociedade" (Santos 2003, 163).

plenamente aplicável aqui a caracterização que o historiador de arte Benjamin Buchloh tece a respeito desta referência axial da neo-vanguarda internacional (que emergiu no início dos anos 60), declaradamente pautada pelo intento programático de "dissolver o culto da subjectividade" em nome da "utópica abolição do artista excepcional" e da "existência de uma regra de cultura corporativa" (Buchloh 2004, 461-462). Se pensarmos em objectos ou na documentação resultante de acções artísticas que incluem a *Mail Art* no contexto das práticas Fluxus, não podemos descartar a carga política da sua componente performativa que "prometia pelo menos transformar a organização simbólica das relações entre os objectos, senão mesmo reorganizar as condições existentes de comunicação e intercâmbio na sociedade" (Buchloh 1999, 14).

Sarmiento leva a cabo uma experiência que traduz, na prática, uma tentativa simbólica de colectivizar a produção, estabelecendo uma espécie de jogo lúdico de "comunhão estética", onde os interpelados convertem-se em agentes participantes²⁵³. Não obstante, tal não implica uma conformidade despótica ou absoluta perante uma determinada realidade, em que a "boa harmonia" assentaria na partilha igualitária de uma *mesmidade* redundante e acrítica, mas antes na assunção da diferença subjectiva inerente à compulsão interpretativa de uma dada acção/operação. No caso vertente, comporta o acto de leitura e de transcrição.

Esta ideia parece estar explanada nas dissertações que Lapa desenvolve sobre a mesma obra. Sobretudo porque a polissemia gerada pela transladação de suportes e discursos diferenciados promovida por *Peça variável - 5 Intervenientes* leva o director do Museu do Chiado a notar que, "só há lugar para o registo das diferenças: entre *media* e os operadores" (Lapa 2002, 23). Esta proposição admite uma leitura marcadamente

Numa carta, datada de 1964, endereçada a Thomas Schmit, George Maciunas escreve que, "os objectivos do Fluxus são sociais (e não estéticos). Ideologicamente relacionam-se com os do grupo LEF na União Soviética, em 1929, e têm como fim a eliminação gradual das belas artes. Por isso Fluxus é estritamente contra o objecto de arte como artigo disfuncional cujo único objectivo seja ser vendido e sustentar o artista. Na melhor das hipóteses, pode ter uma função pedagógica e clarificar quão supérflua é a arte [...]. Em segundo lugar, Fluxus é contra a arte como veículo ou *medium* para o ego do artista; as artes aplicadas devem exprimir problemas objectivos que têm de ser resolvidos, não a individualidade do artista ou o seu ego. Assim, Fluxus tem a tendência para o espírito do colectivo, do anonimato e do anti-individualismo" (Maciunas [1965] cit. p. Buchloh 1999).

²⁵³ Esta verve "inter-mediática" e "pluri-interpretativa" será ainda manifesta num trabalho mais tardio, *Rosebud* (1979). Extensa instalação constituída por três salas onde diversos tipos de suporte – fotografia, vídeo, objecto e som – apresentam de modo imperceptível o próprio título e aos quais se junta um livro com textos de diversos autores convidados pelo artista. Trata-se, no acertado dizer de Pedro Lapa, "de uma glosa ao tema do filme de Orson Welles, *Citizen Kane*" (Lapa 2002, 30).

política dessa operação²⁵⁴, especialmente se atendermos à conjuntura ideológica portuguesa que subjaz a própria exposição *Alternativa Zero*, onde este trabalho originalmente aparece exibido. Seguindo os termos de Lapa,

Cria-se uma comunidade inessencial onde a diferença destitui a ficção de uma identidade partilhada, o sonho totalitário de qualquer estado. Não deixa de ser curioso que este trabalho, juntamente com o já referido Inquérito a 60 Artistas Plásticos, tenha sido exposto na famosa exposição colectiva Alternativa Zero, 1977, onde o seu comissário Ernesto Sousa procurava agrupar os diferentes artistas que construíram uma alternativa estética em direcção a uma alternativa política (Lapa 2002, 23).

O sopro da expansão interpretativa subjacente a estas obras é jogado no abismo dos suportes fixos, agora em clara expansão em detrimento das referências históricas normativas e disciplinares. Compreendemos que a crítica ao objecto artístico convencional manifesta um desejo de romper os limites e de potenciar a inter-subjectividade, a reciprocidade e o livre "fluir".

A eleição de um objecto artístico volante e gráfico, que o "objecto-livro" consubstancia de modo exemplar, justifica em pleno a aposta num suporte que tem à partida a função de ser um condutor de informação e já não a informação em si. Se a "acessibilidade universal dos objectos artísticos" integra já o ideário Fluxus (cf. Buchloh 2004, 463), cabe salientar a dependência mais estrita das artes conceptuais ao suporte escrito, componente que reforça a possibilidade de democratização da arte que a reprodutibilidade técnica do suporte gráfico ou linguístico autoriza.²⁵⁵ Sobre esta matéria, Rosalind Krauss é lapidar quando escreve que,

Pelos finais dos anos 60 a evolução das práticas da Arte Conceptual focavam-se na impressão enquanto suporte da obra, com livros e revistas enquanto veículo de

²⁵⁴ Atendendo à conjuntura socio-política em que esta obra é apresentada, devemos supor que na sua intenção está incluído a celebração utópica, corporalizada num exercício tomado como praxis simbólica de um cenário multipolar, caracterizado por interdependências humanas, autonomias relativas, identidades fragmentadas, pautadas por conflitualidades e diferimentos que requerem uma permanente gestão das contradições e negociação dos consensos, em suma, uma acção convocadora de alguns dos traços estruturais que, característicos da democracia, entram em contradição com as lógicas corporativistas e ditatoriais.

²⁵⁵ Recordamos que a tipografia e o design apresentam-se como áreas com aspirações semióticas e políticas, terreno fértil para uma percepção colectiva e revolução linguística tributária dos ecos que ressoam dos primeiros dadaísta e dos Produtivistas Sociéticos.

circulação em massa, suportes não dispendiosos para a publicação de material centrado na própria lógica do múltiplo fotográfico (Krauss 2004c, 529).

Sarmiento inscreve-se claramente numa lógica de difusão democratizante²⁵⁶ e transfronteiriça que acompanha não só a expansão do objecto de arte como ainda a vertigem informativa no seu apelo ao espaço público. Não só a pioneira incursão pelos territórios da *Mail Art*, aqui já a florada, é disso um comprovante, como ainda as edições em formato livro que documentam algumas das suas experiências processuais e performativas – como *Memory Piece (versão livro)*²⁵⁷ e *Variable Piece (five intervenients)*, ambas de 1976, sem esquecer ainda a maqueta da publicação *Quatre Mouvements de la Peur*, de 1978²⁵⁸ – atestam significativamente esse desígnio. Trata-se de uma linha de orientação que permite invocar a demanda de alguns dos artistas conceptuais mais proeminentes – com Sol Lewitt e Lawrence Weiner à cabeça – a respeito do modo como os livros²⁵⁹ ajudam a realizar o desejo dos artistas para que as suas obras sejam compreendidas pelo maior número de observadores possível.

²⁵⁶ Tal como María Jesús Ávila refere, a propósito das edições numeradas de Julião Sarmiento, sobre as motivações ideológicas que justificam o recurso programático à edição de múltiplos, neste gesto serve-nos também como argumentos a produção de "uma arte com conotações sociais democratizadoras" que "durante o breve período a seguir ao 25 de Abril, [se vê] imbuído das ideias de aproximação da arte ao povo a edição de múltiplos, com a sua subsequente acessibilidade económica, será revestida de matizes sociais que conduzam os artistas para a sua prática e sua consequente revitalização" (Ávila 2007, 73).

²⁵⁷ Existe uma versão da instalação fotográfica (foto-texto) *Memory Piece (Two Friends)*, 1976, realizada no mesmo ano e concebida como um livro, em edição única, que integrou a mostra *Kunstlerbucher Artists'Books* (Berna, 1979-1980). Nessa versão, tal como no catálogo da *Documenta 5* – que adopta sintomaticamente a mesma linha traçada no final dos anos 60 pelos artistas conceptuais – tem a particularidade de ser composto por folhas soltas, que o leitor/espectador pode ordenar da forma que queira. Destaca-se o princípio da mudança/alternância, enquanto dispositivo variável, que neste caso desmantela a ordenação/linearidade temporal prevista que a sequência temporal envolve.

²⁵⁸ Por ocasião da exposição *Quatre Mouvements de la Peur* que teve lugar, em 1995, no Edifício das Caldeiras, Coimbra, – e que acompanha o lançamento da primeira edição do livro com o mesmo título –, esclarece Tereza Coelho que, "esta exposição e este livro têm quase 20 anos. Ficaram guardados desde que ficaram prontos – desde 1978 – porque o projecto acabou por não se concretizar. Agora Julião Sarmiento não se lembra porquê, nem se lembra onde: sabe que era em França. Por isso são 'Quatre Mouvements de la Peur'. Por isso é que o texto fragmentário que surge no livro é em francês" (*Público*/"Público Magazine", 4-8-1995).

²⁵⁹ Mariana Santos dá-nos conta, de modo tão sucinto como eficaz, desse paradigma: "O galerista nova-iorquino Seth Siegelaub, foi talvez um dos que mais contribuíram nessa mudança de estatuto do catálogo (embora os grupos Fluxus também produzissem livros-objecto). Em 1968, tendo ficado sem espaço de exposição, resolve ainda assim promover uma mostra do artista Douglas Huebler, que consistiu apenas no catálogo *Douglas Huebler: November 1968*, no qual os trabalhos consistiam em descrições verbais, mapas e documentação em geral. Aberta essa via, seguiram-se vários outros catálogos-exposição: ainda no mesmo ano promoveu uma publicação semelhante de Lawrence Weiner e levou a cabo o projecto que ficou conhecido por *Xerox Book*, em que a cada um dos sete artistas que participaram foi pedido uma ou várias obras que ocupassem 25 páginas, produzidas em Xerox. No ano seguinte, Siegelaub

Sarmiento adere assim de modo deliberado ao alargamento da recepção da "obra de arte", quando promove uma experiência personalizada, materializada no contacto e manuseamento directo da peça por parte do espectador. O que o faz deslizar para fora da sua condição tradicional de objecto de contemplação passiva, ao mesmo tempo que desritualiza uma mostragem presa no constrangimento das paredes institucionalizadas dos museus e no *glamour* economicista das galerias. Em suma, esta nova condição do objecto artístico acaba por desmistificar, ao atender à reprodutibilidade potencial da edição *ad infinitum*, a unicidade aurática da *obra-prima* irrepetível.

Debaixo dessa aversão ao carácter unicicista da "obra de arte" espreita um forte desígnio ideológico: aquele que repudia o centramento da importância da prática artística na produção de objectos detentores de valor mercantil, i. e., ao facto de serem (potencialmente) reduzidos à condição de mera *mercadoria*.²⁶⁰

Rosalind Krauss esclarece-nos bem relativamente a esta lógica anti-mercado.

Ao abandonar esta pretensão para a autonomia artística, e por pretender assumir várias formas e lugares – a impressão de livros distribuídos em massa ou os painéis de publicidade pública, por exemplo – a arte conceptual viu-se ela própria assegurando uma maior pureza da Arte, flutuando por canais de distribuição mais cómodos, não adoptando somente qualquer forma de que necessite, como irá ainda, mediante uma defesa homeopática, escapar aos efeitos do próprio mercado (Krauss 1999, 11 cit. p. Braz 2007, 117).

Devido às suas características intrínsecas, os livros apresentam-se como um meio privilegiado para Sarmiento satisfazer a sua endémica apetência pela *reciclagem*²⁶¹,

voltou ao espaço físico, fazendo a exposição *January 5-31, 1969*, com os artistas Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner, mas com uma particularidade. Segundo afirmava numa nota introdutória, a presença física das obras era secundária ao catálogo, constituindo este a exposição propriamente dita. De facto, só no catálogo se encontravam as 32 peças que constituíam a exposição, com um texto de cada artista" (Santos 2003, 183).

²⁶⁰ Benjamim Buchloh dá-nos igualmente conta desta atitude crítica ao afirmar que, "a passagem do objecto à ideia destabiliza, obviamente, a 'instituição' e, particularmente, o mercado artístico, mas a crítica institucional, levada a cabo pelos artistas conceptuais, manifesta-se sobretudo na atenção conferida às novas modalidades de distribuição e, mais concretamente, à reprodutibilidade técnica" (Buchloh, 2004c, 530).

²⁶¹ "Trata-se do que tem vindo a ser aqui sucessivamente identificado como uma das ideias-base do pensamento de Ernesto desde os anos 60, pelo menos desde o início da sua investigação sobre arte popular, que assenta na premissa de que todo o objecto, toda a imagem, todo o texto, toda a palavra, tem a capacidade de ser polarizada por cada novo artista ou leitor ou espectador e adquirir novos significados.

que abaliza os exercícios auto-remissivos que desde cedo definem o seu trabalho. Esta via exploratória coloca-o mais uma vez em sintonia com as prescrições conceptualistas suas coetâneas, na justa medida em que estas constituem um meio como qualquer outro para transmitir (ou documentar eficazmente) as suas ideias e pesquisas. Esta orientação encontra-se inteiramente coadjuvada numa das mais citadas proposições do artista conceptual Sol Lewitt: "Uma vez que nenhuma forma é intrinsecamente superior a outra, o artista pode, de modo igualitário, utilizar qualquer uma, desde a expressão por palavras (escritas ou faladas) à realidade física" ²⁶²

É curioso notar que o momento em que Sarmiento principia a elaboração das suas publicações coincide justamente com o ano e que o mesmo Sol Lewitt funda, juntamente com Carl Andre, Lucy Lippard e Pat Steir, a "Print Matter" (1976), uma organização alternativa dedicada à publicação de edições de artista. Para os autores ali então reunidos, "os livros constituem um instrumento de ruptura com a efemeridade, o constrangimento de todo o sistema de convenções instituído e característico do circuito artístico da época no qual, porém, não deixaram de participar" ²⁶³.

Depois de nos termos desviado um pouco da questão central que orienta este capítulo – os repensamentos que assolam os mitos da *autoria* ²⁶⁴ e da

Esse processo de reciclagem, de encontrar o novo no velho, é naturalmente aberto e potenciador de uma liberdade que nenhuma corrente artística fechada nos seus conceitos de arte pode conceder. A absorção de qualquer nova leitura ou qualquer novo artista ou qualquer nova exposição, alargava os seus horizontes artísticos. E Ernesto praticou sempre uma reciclagem dos seus projectos artísticos, reintegrando-os em obras posteriores" (Santos 2003, 183).

²⁶² "Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from the expression of words (written or spoken) to physical reality, equally". Sol Lewitt, "Sentences on Conceptual Arte", publicado pela primeira vez na revista *0-9* (Nova Iorque) e *Arte&Language* (Inglaterra), em 1969.

²⁶³ Cit. por Lígia Afonso (Afonso 2007, s/n.º p.).

²⁶⁴ Cabe aqui traçar os marcos que nos orientam para a génese do *topos* da "morte do autor", surgido pelas teses pós-estruturalistas em finais dos anos 60, inícios de 70. O existencialismo, e mesmo o modernismo em geral, privilegiou o autor. O sentido do auto-encerramento da individualidade humana, obtendo o seu culminar no *artista*, tem como raiz profunda os desejos e as próprias imagens que as sociedades ocidentais fizeram de si. A dupla questão da autenticidade e originalidade, inscrita através da arte moderna, cumpre-se de facto nos autores trágicos, ou mais concretamente nas suas biografias: Van Gogh e Jackson Pollock são provavelmente os exemplos mais paradigmáticos. Esta forma de privilégio veio sob o desafio da onda da influência Estruturalista que atravessou o pensamento nos anos 60, espalhando-se visivelmente como parte de um projecto intelectual que, pelo menos nas suas origens, foi manifestamente radical em relação à convenção burguesa. Vários pensadores – como Lacan, Althusser, Barthes e Foucault –, questionaram o estatuto da homogeneidade individual, vista agora como uma construção ideológica. Em primeiro lugar, através dos efeitos deste ataque, está o conceito de autor. A *crítica do autor* foi por vezes ridicularizada como negação da existência de indivíduos biológicos. Mas

originalidade/autenticidade da obra de arte (dois pontos cardeais que fazem lembrar significativamente um célebre título de Rosalind Krauss) - convém retoma-la novamente sob o filtro de outras linhas de abordagem, a fim de atingir dimensões de análise que a produção de Sarmiento na época francamente suscita.

À medida que nos aproximamos do final da década de 70, constatamos que o repensamento da autoria, no trabalho de Sarmiento, vai dirigindo-se gradualmente para incursões sobre o texto apropriado. O facto deste ser tomado como "*objet trouvé*" (Marí 2002, 43) confere-lhe margem suficiente para poder ser perspectivado sob os signos da pilhagem, do uso indiscriminado da citação, da abolição e desvio do *copyright*, em situações que compreendem a justaposição, a sobreposição ou a deliberada assunção da ambiguidade autoral.

Esta situação é verificável em vários trabalhos declaradamente remissivos ao universo cinematográfico, dos quais são exemplos *Les Objects du Désir?*, obra que evoca o título de um mais famosas películas de Buñuel (com a adição do ponto de interrogação e em plural); os filmes Super-8 *Sombras* e *Faces*, por fazerem igualmente ressoar a memória de alguns dos títulos do cinema independente do realizador norte-americano John Cassavetes; ou a instalação *Rosebud* (1979), que adopta o nome do trenó furtado na infância ao protagonista do filme *Citizen Kane* de Orson Welles.

em vez disso esta posição teórica visa sobretudo situar o individual num sistema de convenções, regras, normas, gramáticas, assim por adiante, nas quais, com efeito, se articula o sujeito "falante".

Em "O que é um autor" (1967), Roland Barthes identifica um investimento cultural no autor como fonte explicativa dos textos: é a ideia de um autor-como-Deus que por sua vez origina o significado, contra a qual Barthes dá ênfase à realidade linguística do autor – criado apenas na linguagem – e da pluralidade de qualquer texto. Assim a "morte do autor" arrasta (promove) a libertação do leitor, não mais constrangido à ficção autoral de uma única voz na direcção do seu texto. A tese de Barthes relaciona-se com o descentramento do sujeito notado pelas teorias de Lacan, Althusser e Foucault. Aqui em vez da obra – da obra de arte – ser primeira ou essencialmente algo que contém *um em si*, com prioridade sobre todos os actos de *a* ver, de *a* ler, de *a* discutir, etc., é algo aberto a todos processos de significação que envolvem a recepção. Uma vez que o processo de estabelecimento de um significado é totalmente contingente, torna-se então produto de uma variedade de trocas e mudanças mútuas em vez de uma divinação do coração semântico da obra. A obra, se quisermos, perde a sua pre-eminência e desce a um campo de interações, todas elas concebidas como um momento mais ou menos equitativo. Estas interações são designadas por Barthes como "jogo". O resultado é uma concepção anti-hierárquica da produção do sentido, em vez de um apego à Verdade do autor: a falsa verdade, tal como era, da autoridade. (Sobre esta questão ver ainda Roland Barthes, "De l'ouvre au texte" (Barthes 1971 [1992], 940-946).

Já Michel Foucault, reiterando algumas das ênfases de Roland Barthes, em *O que é um autor* (1969), propõe o estudo da historicidade da variável "autor-função" caracterizando a existência e circulação de certos discursos com a sociedade. Este é, no fundo, um estudo cuja a natureza leva necessariamente a um questionamento da *autoria* - quem pode figurar como um autor, quais os textos que têm uma autoria, a quem ou a quê os discursos "se devem"? - o que a dissolução da autoria na textualidade pode facilmente aludir (ver Foucault 1969 [1998]).

Por outro lado, a apropriação de passagens literárias assumirá por vezes proporções “desmedidas”, como são os casos do texto adaptado de *Generative Syntax*, de John Lyons, e de Julião Sarmiento, em *Video Piece*, 1977; os excertos sobre o hermafroditismo do *Satiricon*, de Petrónio, que aparecem transcritos em *Phoenix*, 1978; a reprodução em foto-texto de passagens do livro *Der Prinz von Hombourg* de Heinrich von Kleist, na instalação *Der Prinz von Hombourg*, 1978; a longa transcrição do livro *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, que integra *Cave*, 1978; as extensíssimas citações de *The Waves*, que aparecem reproduzidas nos doze foto-textos que integram uma instalação de 1978 com o mesmo título do conhecido livro de Virginia Woolf; assim como os não menos extensos excertos de *La Révocation de L'Édite de Nantes*, de Pierre Klossowski, que aparecem reproduzidos na instalação *Roberte*, 1978; ou até – este mais breve – no trecho tirado do livro *Apologia de Sócrates*, de Platão, que aparece num papel dactilografado, em *Athenai*, 1979.

Incidindo a sua atenção na produção do artista da década de 70, nota Tereza Coelho que, "o texto era de um escritor, ou de Julião Sarmiento, ou de ambos ao mesmo tempo". Esta asseveração encontra sustentação nas próprias palavras de Sarmiento a que a autora recorre: "'Há três ou quatro trabalhos em que textos meus são misturados com textos de Bataille, há outro, 'Roberte', em que todos os textos são de Klossowski'" (Tereza Coelho, *Público*/"Público Magazine", 4-08-1995, cit. da autora a Julião Sarmiento).

Um exemplo lapidar que atesta esta declarada "promiscuidade", afecta à ambiguidade autoral²⁶⁵, existente entre escritos do próprio autor e trechos literários alheios, é o trabalho *L'Escalade du Désir*, 1977. Nesta peça que conjuga fotografias com foto-textos e vestígios matéricos diversos, excertos de *Fragments d'un Discours Amoureux* de Roland Barthes coabitam com frases avulsas (e entrecortadas) da autoria do Julião Sarmiento. Ou seja, a combinação quase indistinta de dois discursos – o apropriado e o do próprio – levanta a questão, igualmente bathiana, do *mito da originalidade autoral* que reveste a própria noção pós-estruturalista de "texto" fragmentado por oposição ao modelo modernista da "obra" unitária. Entendimento que floresceu na arte

²⁶⁵ Outro exemplo significativo merecedor de referência é o conjunto de três textos sobre o desejo, o medo e a fronteira, que com seis fotografias compõem o foto-texto *La Chambre*, 1979. Apesar de considerados à partida da autoria de Sarmiento (cf. Ávila 2002, 49), Delfim Sardo (Sardo 1998, 7) advoga poder encontrar-se uma citação de Bataille na seguinte passagem: "le cri est-il un cri de peur ou de plaisir?".

norte-americana cunhada pela historiografia americana mais recente de *pós-modernismo pós-estruturalista*, por sua vez preconizada por um conjunto de artistas em finais dos anos 70 e inícios de 80²⁶⁶, dos quais constam nomes como Barbara Kruger, Jenny Holzer, Sherie Levine ou Louise Lawer. Na esteira das teses do ensaísta francês, Rosalind Krauss afere que o "*texto*" pós-modernista sugere uma entidade muito diferente da primeira: fazendo uso da influente definição de Barthes (que Krauss reproduz), *é um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritas, nenhuma delas original, se combinam e colidem*.²⁶⁷

O culto da *intertextualidade* – por oposição à deificação da originalidade – e da *desconstrução* – enquanto repúdio da estruturação dialéctica da identidade em sentido forte – atinge Sarmiento de modo programático. Na base da uma instalação realizada em 1979, **1947**, está a circunstância de Sarmiento ter encontrado uma série de negativos fotográficos dos quais fez "um autêntico trabalho de apropriação": "Utilizando os negativos, mandei ampliar as fotografias que o meu pai fizera. A única coisa que fiz, foi ampliá-las" (Sarmiento in Celant 1997, 109).

De um modo absolutamente premente e actualizado, Sarmiento parece não estar definitivamente alheio ao que Krauss advoga ser o "papel especial que a própria fotografia tem ao arredar o mito da 'origem' que se fixou sobre a obra de arte" (Krauss 2004c, 581). Para esta "espécie de roubo – educadamente denominado de 'apropriação'" (Krauss 2004c, 581) –, a historiadora norte-americana coloca à cabeça o desafio do "estatuto legal do criador"²⁶⁸ que, por exemplo, a artista norte-americana Sherrie Levine propõe em obras como *Untitled, After Eduard Weston I* (1980).

²⁶⁶ Esta noção de 'textualidade' aparece bem articulada com a estratégia das imagens apropriadas ou escritos anónimos, tal como são usados nos primeiros foto-textos de Barbara Kruger e nas declarações-poster de Jenny Holzer, assim como nos primeiros trabalhos copiados de Sherie Levine e nos arranjos fotográficos de Louise Lawer. Nestas práticas pós-modernistas, a textualidade é trazida à questão no que concerne às ideias de obra "prima" e de artistas "mestres", tomadas como "mitos" ideológicos para expôr – para "desmistificar" ou para "desconstruir" (ver Rosalind Krauss 2004e, 598).

²⁶⁷ Este aforismo surge exemplarmente explanado numa entrevista concedida por Roland Barthes em 1967: "[...] entrevemos a possibilidade de analisar a escrita literária como um diálogo de outras escritas, um diálogo de escritas no interior de uma escrita. A escrita de uma obra definida, de Dostoiévski, de Sade, de Hugo, comporta, sob a aparência de uma linha de palavras, repetições, paródias, ecos de outras escritas, de tal maneira que já não se pode falar, no que diz respeito à literatura, em intersubjectividade mas em intertextualidade" (Barthes 1982 [1967], 50).

²⁶⁸ Partindo do trabalho de artistas surgidos em finais da década de 70 – como Sherrie Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger e Louise Lawler –, Rosalind Krauss refere-se a um "palimpsesto de representações, usualmente encontradas ou 'apropriadas', raramente originais ou únicas, que complicam, contradizendo mesmo, as reivindicações da autoria e da autenticidade tão importantes para a maioria das estéticas modernas" (Krauss 2004d, 580).

Para avançar com a tese da condição da fotografia enquanto "múltiplo sem um original", neste ponto Krauss alicerça-se no incontornável ensaio "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica" de Walter Benjamin, no qual se advoga que, "do negativo fotográfico... pode-se fazer qualquer número de impressões, daí que a questão do 'autêntico' deixa de fazer sentido" (Benjamin 1933 cit. p. Krauss 2004c, 581).

15. a "inter-mediação": a polissemia gerada pela transladação de média e discursos diferenciados

[...] a parte mais importante da minha educação não foi feita em casa. Fez-se através do convívio com uma tia [...] Mostrou-me que havia mais do que uma única maneira de observar as coisas. E que as coisas nem sempre são aquilo que aparentam, mas que havia não só outras coisas para além das aparências, como também por detrás delas.

JULIAO SARMENTO, 1997 (entrevista conduzida por Germano Celant).

[...] existe, no trabalho de Sarmiento, uma ambiguidade que se alimenta da própria eficácia da imagem, uma ambiguidade que se serve da nossa incapacidade de reconhecer a literalidade do que se viu depois de uma qualquer compulsão metafórica que imprimiu na nossa visão a necessidade de não conhecer profundamente o que está diante de nós.

DELFIN SARDÓ, "Le bât qui blesse: le travail de Julião Sarmiento" (*Parachute*, Montréal, Jan. – Mar. 1998).

Uma série de Julião Sarmiento realizada em 1975 congrega três peças que combinam entre si, entre vários materiais diversos, plástico, fotografia, foto-texto e areia. A instância a que o título, *Areia*, faz menção é convocada de diversos modos: numa esguia vitrine pendurada vemos um montículo feito de grãos de areia com a forma de uma duna; num foto-texto lê-se a palavra AREIA; um painel monocromático mostra-nos a cor desse significante; três fotografias justapostas registaram, num ângulo contrapicado e a três momentos, uma duna onde é visível o rasto de uma cobra.

Não obstante, apesar do título se reportar directa e exclusivamente à instância "Areia", outro significante entra em jogo. *Cobra* é igualmente evocado mediante um conjunto de signos diferenciados: as dunas do deserto assinalam o habitat natural do réptil; a reprodução serializada em painéis de plástico dos padrões da sua pele explanam um lugar-comum conhecido; os vestígios da sua passagem pelos territórios áridos do deserto (*rasto* é uma das figuras do índice) corporalizam uma *presença da ausência*; três painéis fotográficos documentam diferentes espécimes encarcerados numa vitrine do Zoo; a fotografia tirada de uma jornal (com a respectiva legenda) noticia a chegada de uma cobra pitão ao Jardim Zoológico de Roma.

Relativizando a clássica demarcação que opõe Natureza a "civilização" (que uma definição citada de um dicionário prescreve em pleno), parecendo aportar-se à peça em análise, Ernesto Sousa assevera, a contracorrente da dialectica bi-polar que lhe subjaz, que, "uma cobra em plástico, ou um plástico imitando pele de cobra, são 'ser do universo' com os mesmos direitos de qualquer pôr-do-sol em qualquer canto-de-ribeira" (Sousa 1976, s/n.º p.).

Se acompanharmos Ernesto Sousa no enalço do sentido mais profundo desta operação, abre-se um campo de questionamento tensional de instâncias (ou signos) que, embora de modos diversos, nos fazem desaguar em dois motes que se contaminam ou mutuamente se correspondem: "Cobra" e "Areia". Está em causa tanto os diferenciais ontológicos das instâncias presentificadas, como o feito de metonímia que comporta a contaminação em cadeia de significantes que por sua vez estrutura, segundo as teorias lacanianas, a própria lógica do processo desejante (assunto que desenvolveremos mais adiante).

No mesmo ano, em *Tiger, Tiger...*, o vincado contraste existente entre os dois planos (distanciado e aproximado) de uma mesma fotografia que mostra um tigre na savana, somado à combinação de duas legendas de natureza tipologicamente antagónica (o conhecido poema *The Tyger* de William Blake e uma definição desse grande felino tirada de um dicionário), coloca em jogo a profunda dualidade conferida pela diferenciação tanto do tipo de discurso em jogo como do grau de focagem do mesmo significante (espécime isolado vs. integrado no seu habitat natural). Somos assaltados novamente pelo problema de ver o *mesmo* de modo diferente, o que leva Pedro Lapa, sobre esta peça concreta, a questionar: "Onde se localiza o objecto do discurso sobre o qual as diversas ordens de indexação operam?" (Lapa 2002, 42).

Alexandre Melo terá sido um dos primeiros autores a notar no facto de "o contraste entre diferentes formas de evocar um mesmo referente" constituir "um dos motivos centrais" das obras de Julião Sarmiento (Melo 1989 [monografia], 23). Para compreendemos melhor o alcance do que está em jogo nesta pesquisa, importa convocar algumas pistas que o artista nos deixou em diversos textos e depoimentos. Num deles, Sarmiento manifesta o seu interesse pela "inclusão de várias outras 'realidades' paralelas": "[...] é como que uma divergência em relação a essa primeira realidade... quando reunidas criam uma outra história" (Sarmiento in Celant 1997, 106).

Numa entrevista que conduz com o artista, Germano Celant afirma que o recurso a "linguagens diferentes e maneiras diferentes de observar", destina-se a criar uma "perversidade", o que, no caso concreto da obra de Julião Sarmiento, tem a ver com uma "perversidade da visão" (Celant 1997, 107). Na mesma entrevista, o crítico e teórico italiano pergunta se "a perversidade é desafio" e se esta "retira a máscara e mostra um outro aspecto da forma e da imagem?"; questão à qual Sarmiento responde: "É essa a ideia geral. Perspectivar a realidade sob dois pontos diametralmente opostos..." (Sarmiento in Celant 1997, 107).

Antecipando o que de certo modo já está patente num trabalho ulterior, (*Jaula/Cage*), em *23 Animais Enjaulados* (1975), à imagem fotográfica de cada um dos vinte e três animais documentados associa-se cinco registos de conversas informais feitas por pessoas que os contemplaram no Jardim Zoológico de Lisboa. No incisivo dizer de Bartomeu Marí, "o resultado é uma forma de desencontro entre mundos que são representados (a imagem do animal e o comentário do espectador)" (Marí 2002, 41). Este contraste acentua-se ainda mais quando, em oposição à pluralidade constitutiva do carácter prosaico das considerações avulsas dos visitantes do Zoo, consta em cada ficha documental (módulo formal que estrutura toda a mostragem) o nome usual do animal fotografado, a identificação da respectiva espécie de acordo com a nomenclatura impessoal das classificações da zoologia, e a indicação da distribuição geográfica da mesma. Este facto parece de sobremaneira enfatizar a disparidade gritante entre diferentes mundividências a que o *real* está sujeito.²⁶⁹

Realizada no ano seguinte, *Peça variável - 5 Intervenientes*, explora a *diferença* gerada pela transladação de média ao mesmo tempo que atende ao filtro subjectivo de cada um dos intervenientes. Este último componente convoca a questão da putativa neutralidade da tradução/transcrição, evidenciada por uma transposição inter-pessoal que resulta sempre derivatória. A leitura de Pedro Lapa sobre esta questão resulta bastante incisiva.

²⁶⁹ Sobre a obra de Julião Sarmiento produzida durante a década de setenta, María Jesús Ávila refere que, "a partir de 1974 disciplinas muito diversas confluem, sendo a fotografia, filme experimental e o foto-texto, [...] pela relação ambígua com a realidade que representam ou significam, os meios privilegiados pelo artista para colocar-nos questões em torno [...] da imagem e da linguagem e da sua capacidade referencial" (Ávila 2003, 59).

As diferenças entre fotografia, o texto e o desenho do próprio Julião Sarmento que iniciam os três circuitos denotam a impossibilidade de uma tradução entre os diversos media e revelam sobretudo as diferenças que os constituem, inscrevendo este paradigma na interpretação que um sujeito faz do outro – através de media sempre diferentes – e que gera, por sua vez, num plano sintagmático a diferença da interpretação de outra interpretação de uma outra interpretação e assim sucessivamente (Lapa 2002, 23).

Cruzando imagens de pássaros com textos ornitológicos retirados de um compêndio e paisagens associadas a um poema de Byron (“D.Juan”)²⁷⁰, a instalação **D. Juan**, 1975, reúne modos absolutamente díspares de “apreender” o real. A pluralidade prismática que decorre tanto da *grande diversidade dos média usados* – a série de fotografias de árvores de jardins franceses de ambiente romântico, a apresentação dos registos fotográficos tirados pelo artista no sítio onde o mesmo ouviu o canto de um determinado pássaro e ao qual se junta a respectiva marcação do local e hora do dia²⁷¹, a transmissão do registo sonoro de excertos do Canto III do *Don Juan* de Lord Byron lidos por David Evans²⁷², uma série de foto-textos tirados das páginas de um livro de ornitologia onde cada figura é acompanhada por uma descrição académica de um ‘small bird’, a apresentação em vitrines dos livros *Selected Poetry na Letters*, de Byron, e *The Observer's Book of Birds*²⁷³ – como da *disparidade (antagónica) dos discursos em jogo* – a índole humorística e satírica da poesia romântica de Byron combinada com a taxonomia positivista das classificações científicas das espécies²⁷⁴ – acusam uma profunda arbitrariedade (ou contingência) do sentido, que acaba por se ver confrontada

²⁷⁰ Cf. a meticulosa descrição da instalação feita por Maria Jesús Ávila: “Os foto-textos são tirados das páginas do livro *The Observer's Book of Birds*, nas quais são classificadas cada uma das espécies de pássaro. Um foto-texto acompanha cada conjunto, o primeiro com o nome de Lord Byron e o título do livro *Don Juan*, que dá título à instalação, o segundo com a inscrição: *Live and Death of Small European Birds*” (Ávila 2002, 82).

²⁷¹ “As fotografias são tiradas no sítio onde o artista ouviu cantar uma determinada espécie de pássaro e nelas se inscreve o local, a data e hora em que isto aconteceu” (cf. Ávila 2002, 82).

²⁷² “A instalação completa-se com a gravação audio de poemas de Lord Byron lidos por David Evans” (cf. Ávila 2002, 82).

²⁷³ “[...] são mostrados em vitrines os livros *Selected Poetry na Letters*, de Byron, e *The Observer's Book of Birds*” (cf. Ávila 2002, 82).

²⁷⁴ “O esquema estrutural do trabalho apresentado, baseia-se na justaposição de dois intervenientes aparentemente díspares mas para os quais é criado um discurso narrativo semelhante. Pretendi aqui estabelecer uma dialéctica entre o fenómeno eminentemente naturalista que é a catalogação de várias espécies de aves e a realidade literária do poema de Byron” (Sarmento 1977, s/n.º p.).

com a putativa literalidade da *presença* de um referente (*real*): numa gaiola colocada num plinto, um pássaro vivo esvoaça e canta por vezes na primeira sala.

Cremos não arriscar muito ao enunciarmos que parece estar em acto neste confronto – entre uma panóplia de discursos diferenciados e a apresentação física e literal do referente – subentendido a diferenciação lacaniana entre a ordem do Simbólico e a ordem do Real²⁷⁵.

No catálogo da exposição *D. Juan* (Módulo - Centro Difusor de Arte, Porto, 1977) consta um texto de Sarmiento que parece ser a este título densamente revelador.

Sendo a linguagem da percepção inteiramente dependente de símbolos mais ou menos conhecidos, todos os aspectos ligados à captação de uma realidade, são necessariamente dependentes do conhecimento desses símbolos. Assim, o simples facto de olhar para um objecto ou de presenciar uma determinada acção, adquire uma dimensão basicamente crítica (Sarmiento 1977, s/n.º p.).

Sarmiento delibera não existir contacto com o real despido do seu revestimento simbólico. (Como adverte Eduardo Prado Coelho ao discorrer sobre o ingénuo desígnio de muita da arte produzida nos Anos 60: "Esta seria a linha da utopia, o lugar do acontecimento. Dimensão alucinatória, claro: a de um real que aparece sem passar pelo simbólico" (Coelho 1999, 65). No mesmo catálogo onde figura o texto acima citado de Sarmiento, Ernesto Sousa lança sobre a mesma obra que dá o título à exposição (*Don Juan*), uma pergunta retórica que parece ser largamente consentânea com os enunciados

²⁷⁵ "A hipótese é pois que, onde existem seres humanos, não pode já subsistir um modo de existência não-simbólico, e menos ainda um tipo de acção não simbólica. A acção é imediatamente regida por padrões culturais que fornecem matrizes para a organização de processos sociais e psicológicos" (Bragança de Miranda, "A cultura como problema", *Revista de Comunicação e Linguagens. Tendências da Cultura Contemporânea*, Out. 2000). Esclarece ainda Bragança de Miranda que, "todo o sistema lacaniano depende da sua interpretação da 'realidade' e do 'real'. Sendo ambos distintos, é da prioridade do real que tudo depende, tendo uma prioridade lógica e uma prioridade 'temporal'. Mas na verdade só há temporal depois de criado o simbólico, como mostrou Lévi-Strauss. Em termos lacanianos pouco se pode dizer do real, pois fica sempre de fora, sendo definido, negativamente, como 'everthing that has yet to be symbolized'. Constitui, assim, um 'smooth, undifferentiated space' que terá de ser organizado pela imposição da ordem simbólica. Será isso confirmar esta descrição, mas o real só pode ser pensado como espaçamento e não como espaço. Ele é a origem de todo o espaço, mas fica sempre de fora, confundindo-se, de certo modo, com a *physis*. Por isso mesmo, o 'real' é sempre 'cancelado', e isso é feito pela imposição do simbólico, que o recorta, divide e fragmenta, criando um espaço cadastrado e controlável. Os nomes são essenciais para esse efeito" (Bragança de Miranda, "A cultura como problema", *Revista de Comunicação e Linguagens. Tendências da Cultura Contemporânea*, Out. 2000).

do artista: "Um pássaro existe absolutamente ou só através do código de um conhecimento precário?" (Sousa 1977a, s/n.º p.).

A exploração de um "discurso sobre a 'intermediação'" (Celant 1997, 109) é igualmente entrevista por Germano Celant quando, sobre a instalação **1947** (1979), o curador italiano nota numa "possível [...] combinação, determinada pela associação de uma fotografia com uma tela, entre materiais ultraformais, ao nível da cor e da imagem e dos materiais em bruto (snapshots)". Exibida pela primeira vez na individual com o mesmo título (Studio GSU, Galerije Grada, Zabred, 1980), **1947** apresenta cinco ampliações reenquadradas de um conjunto de fotografias que o pai do artista tirou no quarto de hotel onde passou a sua lua-de-mel. Cada fotografia é ladeada por uma pintura monocromática encostada à parede, replicando exactamente o mesmo formato e dimensões da imagem com a qual se emparelhou.

Estes "duplos" fazem ressoar a postura inexpressiva do reducionismo manifesto na Arte Minimal, na qual surgem terminantemente expurgadas a valorização formalista da auto-referencialidade, a especificidade do *medium* e o primado da opticalidade.²⁷⁶ Essa alegórica petrificação, "coisificação" ou fossilização da imagem – que parece corporalizar na instalação de Sarmiento um "salto" da foto da parede para o chão – é acompanhada por uma opacidade "muda". Contudo, ao contrário dos minimalistas, Sarmiento não descarta o "sentido de uma ideia ou intenção que previamente existe à elaboração da obra", isto é, a "*raison d'être* que o objecto resultante encerra ou expressa", e que os primeiros veementemente repudiam (cf. Krauss 2004f, 493). O artista, ao invés, parece apostar antes num intricado alegórico assaz complexo²⁷⁷. Porque neste confronto entre foto-imagem e foto-objecto, Sarmiento faz uma paródia

²⁷⁶ Ensaando uma sùmula sobre os denominadores comuns que Rosalinda Krauss colige para caracterizar a proposta Minimalista, percebemos que esta instalação de Sarmiento aproxima-se rotundamente das "estruturas primárias" que corporalizam uma "simplificação radical das formas envolvidas", do "abandono de qualquer pedestal escultórico" no sentido de "partilhar o espaço real com o observador", e da "qualidade impessoal das estruturas"; mas, sobretudo, da "ponte existente entre pintura e escultura" que "apaga a distinção" entre esses dois géneros disciplinares para afirmar um carácter "anti-ilusionista" e "tridimensional" (Krauss 2004f, 492-493).

²⁷⁷ Que passa num primeiro momento por um esvaziamento/bloqueamento das intenções e sentimentos do autor original das fotos (o pai do artista), as exactas intenções e sentimentos primeiros que tradicionalmente serviriam de sustentáculo e garantia do significado das fotos apropriadas. Agora esse sentido apenas está dependente do olhar do artista (perplexidade e mistério que o espectador por sua vez incarna), onde mediante um misto exercício de conjectura e de ficção, discurso, narração e representação são reintroduzidos.

crítica à putativa literalidade objectual do minimalismo, situando-se assim para além do *objecto específico*, pré-linguístico e assexuado que define a ortodoxia daquele movimento artístico²⁷⁸.

Porém, por aqui parece de modo oblíquo espreitar um diferente diálogo com outras referências coetâneas. Uma relação com a proposta fotográfica de Thomas Barrow – exemplificada em obras como *Horizon Rib* ou *Homage to Paula* (ambas de 1974) – pode ser igualmente tecida a partir do que escreve Geoffrey Batchen.

As marcas do picador de gelo profundamente cravadas no corpo da fotografia de Barrow, tanto literal como simbolicamente perseguem o seu destripar (desembowelment). [...] Ele presta (literalmente) atenção à superfície da sua impressão, à planura, [...] insistindo em romper aquela ilusão com os seus rudes arranhões. [...] Por esta via, a fotografia manifesta-se tanto enquanto imagem como enquanto objecto, tanto enquanto quadro (picture) orquestrado como enquanto coisa física. Igualmente, nós tornamo-nos bastante conscientes do nosso processo de observação (aquele acto normalmente passivo é convertido em actividade auto-reflexiva (Batchen 2003, 178).

A opacidade manifesta em **1947** constitui-se finalmente como espelho cego que paradoxalmente faz de cada vidente um visto auto-reflexivo. Assim nada mais sobra do que a consciência de si próprio diante da imagem cujo mistério tanto anseia por desvelar. Temos as análises sobre a *percepção* e *representação* por um lado, o que corrompe uma reflexão a respeito da linguagem enquanto processo simbólico sobre as (canónicas) questões fenomenológicas que gravitam em torno do Minimalismo; e por outro, a experimentação com o *corpo do próprio* que se cruza com a noção de identidade imaginária do próprio artista. Com esta incursão Sarmiento retoma o cruzamento entre as categorias da fotografia e da escultura que fora explorado na segunda metade da década de 60 por artistas como Bruce Nauman ou Giulio Paolini.²⁷⁹

²⁷⁸ “[...] 1947 implica a consciência de que a semântica do seu trabalho não depende de uma economia ou gramática minimalista” (Herkenhoff 2004, 105).

²⁷⁹ Cf. Fogle 2003, 12: “[...] Nauman iria voltar-se para a fotografia em finais de 1966 continuando em 1967 [...] numa obra como *Self-Portrait as a Fountain* de Onze Fotografias a Cores (1966-1967/1970) sugere uma investigação corporal mais performativa. [...] ele estava a olhar para as propriedades plásticas dos seus materiais escultóricos (incluindo o seu próprio corpo) ou para a estrutura da linguagem em si mesma. / Ao mesmo tempo que Nauman estava a operar uma noção radicalizada de escultura em direcção

Porém, fá-lo de um modo radicalmente diferente e original. Pois a proximidade com a escultura não é operada pela presença do corpo, mas justamente pela sua ausência, invisibilidade ou indeterminação²⁸⁰. É já o corpo subentendido ou apenas existente enquanto mero indício²⁸¹ (ou *potencia*); no qual apenas se adivinham os feixes de forças que implicam relações entre territórios reais, corporais.

Desse modo, Julião Sarmiento não só explora esse *campo expansivo da fotografia* em direcção à escultura, quando esta se "coisifica" ao reificar a sua condição objectual, como ainda parece pôr em marcha uma indagação sobre as conotações que o efeito de *cesura*²⁸² suscita relativamente à ontologia do próprio *medium* fotográfico.

Sendo a noção de *aura* – essa "trama singular de espaço e tempo" (Benjamin s/d. [1933], 300-301) – a instância que conecta uma coisa, com o seu espaço em redor, a um ser ou a uma coisa, devemos então atender, como lembra José Gil (Gil 2005, 47) partindo igualmente das teses do filósofo alemão Walter Benjamin, que "na era da reprodutibilidade técnica, a fotografia destrói a unicidade das coisas e das situações, criando um idêntico que as separa" (Gil 2005, 47).

Num primeiro olhar, depois de cifrado o enigma encriptado²⁸³, acreditamos "agarrar a coisa", o seu signo, o seu nome: a noite de núpcias que gerou o artista. Mas estes "duplos minimalistas", *cegos* e *mudos*, que se emparelham às imagens, parecem materializar hiperbolicamente uma forma privada de origem, de diegese e de realidade, dado que não segregam nenhum espaço para além dos seus contornos e volumes. Ainda

ao reino da fotografia, dissolvendo assim as fronteiras estabilizadas desses dois média, Giulio Paolini estava a experimentar em Itália emulsões hiper-sensibilizadas sobre telas esticadas (*stretched canvas*). [...] Em obras como *Delfo* (1965), ele usou um processo fotográfico alternativo para transferir para um quadro rectangular uma imagem de si próprio escondido por detrás das barras da grelha da pintura".

²⁸⁰ O que une as personagens e as coisas, o que lhes dá expressividade, ou que as neutraliza, é o espaço de forças invisível e, por isso mesmo, não fotografável. Porque, como afirma José Gil num texto intitulado "A Imagem Iminente", "a fotografia fixa também a indeterminação, a não dependência do olhar do outro, o signo ou o gesto inconsciente, o tempo e o espaço que, no seio de um grupo ou na imagem de um corpo escapam ao condicionamento cultural e simbólico" (Gil 2005, 47).

²⁸¹ "As fotografias de 1947 são inusuais no trabalho de Sarmiento, nelas não está ninguém, embora seja precisamente sobre corpos ocultos. Não existe lá ninguém exceptuando aquele homem invisível por detrás da câmara. E a sua mulher na divisão do lado" (Searle 2003, 30).

²⁸² Para Sérgio Mah, investigador especialista em fotografia, a noção de *cesura* é uma das qualidades imanentes à operação fotográfica enquanto algo que "submete um corte nas dimensões espaço-temporais da realidade, efectivando uma relação (uma imaginação) com o mundo que não pode deixar de ser inicialmente assumida a partir da natureza específica do dispositivo fotográfico" (Mah 2005, 15).

²⁸³ "É muito estranho porque ninguém conhece esta história. E nem sequer é suposta ser conhecida. [...] Tratava-se de imagens do hotel onde eles [pai e mãe] passaram a sua lua-de-mel. Nasci nove meses depois. Por isso, chamei a este trabalho 1947, porque foi o ano em que eles se casaram e em que eu fui concebido" (Julião Sarmiento in Gelant, 1997, 109).

assim, o instantâneo parece bloqueado como um imperfeito que permanece (in)compreendido no invólucro do presente, apacando o fascínio do senso comum pelo ilusionismo, oferecido sob as espécies alternadas de uma ilusão vivida e de uma ilusão perdida que se presta ora aos *topos* da avidez fetichista, ora aos *topos* do sentimentalismo melancólico.

Ao discorrer sobre a ontologia da fotografia escreve José Gil que,

[...] o próprio plano da imagem (que constitui o todo do visível revelado) surge como uma imagem que se destacou ou esfoliou de um outro plano de outro tipo (o real, que lá não está, que se virtualizou no momento preciso em que se tirou a foto: esse real-virtual entrou numa caixa negra). Todo o fotográfico supõe, pois, um real numa caixa negra. Não como referente de tal ou tal elemento da imagem, mas como aquilo a que se refere o plano da imagem como plano indicial de um real necessariamente ausente (virtual) (Gil 2005, 49).

É esta *caixa negra virtual do plano da imagem* que parece estar aqui significativamente em acto. Cápsula de tempo que se ocultou depois de inscrita cripticamente, como um *bloco maciço do passado* que se vendou. O instantâneo não podendo devolver a vida que roubou, petrifica-se. Ou dito de outro modo: petrifica o tempo do referente ao designá-lo como tempo morto, sem escoamento, enquanto liberta um tempo estacionário, o tempo da recordação. Uma primeira vez, a partir de uma hipotética flexão de origem, que seria o "passado vivo" (resgatado, psicologicamente revivido), o veríamos aniquilar-se ao dividir-se em dois. Uma segunda vez, onde a partir de uma flexão de origem igualmente hipotética que seria o "passado defunto", o veríamos cumprir-se e congelar-se numa espécie de fóssil sem flexão possível oferecendo-se como forma vazia de todas as flexões: o tempo cíclico da rememoração.

Em suma, uma actualização virtual, alimentada do passado do referente flutua sem ancoragem. É um tempo já morto, um estado, reservatório indefinidamente cheio e vazio de todos os tempos possíveis. Isto equivale a dizer que designa um passado findo mas cujo presente em acto permanece como ponto de fuga imaginário²⁸⁴. Dito ainda de outro modo: o instantâneo, ao tornar "notável o instante vulgar" (De Duve 2005, 39),

²⁸⁴

Na longa abordagem que faz a esta obra, refere Adrian Searle que "as fotografias criam uma espécie de abertura, entre uma espécie de espaço e outro, um tempo e outro" (Searle 2003, 26).

nimba este quarto de apartamento de um halo montando o cliché do lugar secreto, misterioso e encoberto, onde os corpos se entregam às delícias do amor. É a fotografia de uma noite de amor *que aconteceu* ou *que está prestes a acontecer*. É a noite de núpcias dos seus progenitores, é um momento *sagrado* que pertence a uma *memorabilia* íntima emprestada (apropriada, roubada). Este olhar arqueológico é livre de escolher, mas prisioneiro da alternância goza do poder de insuflar toda uma vida imaginária.

Contudo, apesar da plausibilidade de toda esta vertigem deambulante e ficcional que aqui se ensaia, temos que nos obrigar a regressar, sempre, à certificação documental: porque a "conexão física" que envolve o dispositivo fotográfico nunca pode ser completamente desfeita, como não pode ser esquecida a certeza de que "aquilo aconteceu". Mais uma vez, são dois modos de encarar um mesmo *referente*: falamos do apartamento na noite em que Sarmiento foi concebido.

16. a ambiguidade do sentido

O sentido consiste numa tal fatalidade para o homem que a arte, enquanto liberdade, parece dedicar-se, sobretudo hoje, não a fazer sentido, mas pelo contrário, a *suspendê-lo*; a construir sentidos, mas não a preenchê-los *exactamente*.

ROLAND BARTHES, em entrevista, *Cahiers du Cinéma*, n.º 147, Setembro de 1963.

Na outra extremidade, há a interpretação. A interpretação concerne a esse factor de uma estrutura temporal especial que tentei definir pela metonímia. A interpretação, em seu termo, aponta o desejo, ao qual, em outro sentido, ela é idêntica. O desejo é, em suma, a própria interpretação.

JACQUES LACAN, *O Seminário. Livro 11. Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. - Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979 (1964).

Quem pretende a verdade só encontra respostas com imagens fortes e vivas, que se tornam ambíguas, flutuantes quando as tenta transformar em signos: como em toda a mântica, o consultante apaixonado deve criar a sua própria verdade. [...] Os signos não são provas, pois qualquer pessoa os pode produzir, falsos ou ambíguos. Daí resulta depreciar-se, paradoxalmente, a onipotência da linguagem: uma vez que a linguagem nada garante, tomarei a linguagem por única e última garantia: *não acreditarei mais na interpretação*.

ROLAND BARTHES, *Fragments d'un Discours Amoureux*, 1977.

Debruçando-se sobre os primeiros trabalhos fotográficos de Julião Sarmento, Pedro Lapa verifica que, "a ausência de títulos permite uma maior flutuação dos significados, já que a legenda ou a palavra tendem a centrar a significação". Continua o director do Museu do Chiado referindo que, "na sua ausência ou mesmo contra o sentido mais óbvio, a proliferação de traços acidentais do significante suscita uma interrogação sobre a própria matéria significante"²⁸⁵ (Lapa 2002, 11).

²⁸⁵ Para sustentar esta afirmação, Pedro Lapa recorre à noção de "*terceiro sentido*" ou de "*sentido obtuso*" da imagem de Roland Barthes, por contraposição ao sentido óbvio ou simbólico que é intencional e pertence a um léxico geral dos símbolos: o *terceiro sentido* como suplemento, aquele que está a mais, que sai fora da cultura, "derrisório", porque "se abre ao *infinito da linguagem*" (Lapa 2002, 11).

Lapa inicia esta abordagem pela via do fotograma²⁸⁶, para seguidamente se incidir sobre a pele²⁸⁷. A respeito de uma das obras mais emblemáticas desta década, *Sem Título*, 1975²⁸⁸, o mesmo discorre que,

A pele enquanto atributo de uma espécie cria uma ambiguidade nas atribuições do género (humano). [...] as configurações caricaturais ou sexuais do uso e do respectivo animal e que escapam ao significado óbvio, constróem uma semiótica da própria significância. A inscrição das peles de animais, enquanto significantes, e que se substituem umas às outras numa rede de diferenças, investe o desejo que visa recobrir uma ausência – a do próprio objecto de desejo para assim significar o corpo (Lapa 2002, 13).

Em *Dicionário*, cinco objectos fotografados, ladeados individualmente por um foto-texto que os identifica, partilham um denominador comum: o revestimento de pele do mesmo animal selvagem (felino). Á partida, de acordo com a lógica própria de um dicionário, os objectos estariam lá somente para se significarem a si mesmos. Isto é, neste caso, não a definição (o significado), mas a palavra *bata* (significante verbal) é ilustrada pela imagem de *uma bata* (significante visual). Porém, essa pretensa pureza tautologica não se encontra cerceada²⁸⁹, uma vez que acaba por resultar perturbada

²⁸⁶ Pedro Lapa refere que a "proliferação de pequenos aspectos, dispersos e incompletos que relevam da sua condição fragmentária e deslocam a fotografia para as proximidades do fotograma. Como explica Roland Barthes [...] a propósito de alguns fotogramas de Sergey Mikhaylovich Eisenstein, o obtuso não é apreensível no filme em movimento mas a partir do fotograma, que não é considerado um elemento mínimo do filme, mas uma citação. O fílmico (o que faz do filme a sua especificidade) residirá então no *terceiro sentido*, inarticulável. O fotograma desvincula a imagem do tempo lógico de natureza operatória suposta no movimento e devolve o texto fotogramático como uma rede de permutas cuja montagem será a operação determinante" (Lapa 2002, 12).

²⁸⁷ Trata-se, segundo Pedro Lapa, de "um trabalho sobre a significância – ou seja, sobre o campo do significante e não do significado – que o *terceiro sentido* pressupõe, aberto às particularidades e desvios, aos acidentes fora do plano do significado intencional, constitui-se como um horizonte que não se circunscreveu à questão do fotograma [...]. Nestes trabalhos estabelece-se um jogo contínuo entre o valor sensitivo de uma superfície (quase sempre uma pele) e o seu conhecimento através de um discurso desejante" (Lapa 2002, 12-13).

²⁸⁸ Primeira imagem: uma mulher nua vestindo um casaco de peles. Seguem-se quatro imagens de frente e quatro de perfil. A legenda que acompanha a primeira imagem explicita o que está em acto: "A mesma pessoa vestiu oito abafos diferentes, executados a partir de peles de animais de fibras que as imitam. Estabeleceu-se assim uma relação entre o corpo (envolvido) e as peles, (envolventes) agora deste mesmo corpo, mas basicamente envolventes dos corpos dos animais de origem".

²⁸⁹ Peçamos aqui auxílio a Roland Barthes, que nos esclarece que, "um dicionário é composto por significantes, ou seja, as palavras vedetas impressas em letras gordas, e cada uma dessas palavras está provida de uma definição que tem um valor de significado. Ora esses significados, essas definições do dicionário, são elas próprias constituídas por outras palavras, e isso infinitamente. / Um dicionário é um

quando tomamos consciência que, ao olharmos uma primeira vez para cada um destes objectos, só nos apercebemos efectivamente do tipo de objecto de que se trata depois de identificarmos o animal para o qual o revestimento em pele remete. Por outras palavras, Sarmento demonstra que o impacto visual do "padrão decorativo" ("invólucro" animal) supera de sobremaneira a determinação do objecto em causa. A imagem aparece assim como um duplo significante: bata (pela forma) e felino (pelo seu revestimento em pele).

A análise desta obra em particular permite-nos subscrever a caracterização genérica de Lapa; a saber, de que a pesquisa de Sarmento se debruça justamente "sobre o campo do significante e não do significado – que o *terceiro sentido* pressupõe, aberto às particularidades e desvios, aos acidentes fora do plano do significado intencional". Porquanto, como alega o curador português servindo-se das teorias lacanianas, não sendo a linguagem um sistema de signos (como o era para Saussure) mas um sistema de significantes²⁹⁰ – cuja "combinatória pressupõe uma cadeia de significantes gerada pelo princípio da metonímia" –, esta acaba por nunca estar "completa"²⁹¹; o que, por sua vez, permite "acrescentar outro significante indefinidamente para fazer circular o próprio desejo"²⁹². (O ponto de chegada da análise de Lapa assenta na asserção, igualmente

objecto perfeitamente paradoxal, vertiginoso, ao mesmo tempo estruturado e indefinido, o que faz dele um grande exemplo, porque é uma estrutura infinita descentrada visto que a ordem alfabética em que está apresentado não implica qualquer centro" (Barthes 1982 [1970], 101).

²⁹⁰ Assevera Jacques Lacan que, "o nosso ponto de partida, onde voltamos sempre, pois estaremos sempre no ponto de partida, é que todo o verdadeiro é, enquanto tal, um significante que não significa nada" (Lacan, *Seminário III - As Psicoses*, op. cit, p. 212).

José Pereirinha esclarece-nos eficazmente a respeito do papel que o significante toma no sistema de pensamento de Jacques Lacan. "É evidente que Lacan foi colher este termo no *Curso de Linguística Geral* de Saussure, mas seria um grande equívoco pensar que ele se fica por aí. Começando por inverter a fórmula saussuriana (pondo o significante onde Saussure colocava o significado) e autonomizando, em seguida, de tal forma o significante em relação ao significado, que ele deixa de ter aqui qualquer relação imediata com este para se relacionar primordialmente com o conjunto de outros significantes; daí a conhecida fórmula de Lacan; *um significante é o que diz o sujeito* (e não o significado) *para outro significante*" (Pereirinha 2001, 27-28).

²⁹¹ Sobre esta matéria precisa, nota Eduardo Prado Coelho que, "em qualquer sistema simbólico, o significante excede o significado: a linguagem (como significante) é criada de uma só vez, mas tudo o que se pode dizer através da linguagem (significado) só ao longo da história se vai revelando e só poderá cessar com o fim da história. Ora esta superabundância do significante explica a necessidade de contínuas tentativas de ajustamento do significado ao significante – e, portanto, a transformação, a história, a insatisfação permanente, a incompletude" (Coelho 1967, XXXVI).

²⁹² Para recorrer à citação de Pedro Lapa, segundo Lacan "a estrutura metonímica, [indica] que é a ligação de um significante a outro significante que permite a elisão pela qual o significante instala a ausência do ser na relação com o objecto, servindo-se do valor de devolução da significação para investir do desejo visando a ausência que recobre" (Lacan, 1957, 512, cit. p. Lapa 2002, 16). Por outras palavras, mais adiante (no capítulo seguinte), de modo complementar, Lapa reformula e completa esta leitura servindo-se da interpretação que Slavoj Žižek faz dos escritos lacanianos: "vimos como os significantes se substituem uns aos outros para investir o desejo que visava recobrir a ausência do próprio objecto. Como tal a partir desta perspectiva, afectada pela prevalência do desejo, o real transforma-se no objecto-

lacaniana, de que a realização do desejo "não consiste na satisfação plena mas na reprodução de uma ausência constitutiva [...] do próprio desejo").

Esta pesquisa, em torno da *extravagância do significante*, passa por vezes do campo mais estrito da imagem/visualidade para o domínio da própria linguagem verbal/escrita. Em *Sem Título (Bataille)*, 1976, o mesmo Pedro Lapa descortina o que considera ser um "jogo de duplo sentido" (Lapa 2002, 15), dado que a palavra "lèche" pode significar tanto *lamber* como *fatiar*, facto que lhe dá "um registo de intensidade [semântica] muito diferente". Para tomar de empréstimo os termos do curador português,

Num plinto entre os referidos painéis, um trecho de Georges Bataille extraído de L'Érotisme [...] reflecte sobre a ambiguidade do desejo e as suas metamorfoses em função da intensidade com que ocorre. A fotografia de duas raparigas responde à especulação de Bataille sobre a beleza feminina e suas asserções enquanto beleza jovial que desperta o desejo e consequentemente objecto de desejo pelo desejo transfigurado, como acontece com o corpo sem cabeça submetido à gradual aproximação do intervalo entre duas intensidade do desejo referidas por George Bataille [...] (Lapa 2002, 15).

Dissertando sobre o modo como o trabalho de Sarmiento opera em termos de mecanismo de significação, Delfim Sardo lança-nos um esclarecedor contributo sobre esta mesma matéria, ao evidenciar

a passagem de um universo analítico, de uma certa operação tributária do conceptualismo, a um procedimento sintético, onde todo o esforço de descodificação metódica é infrutífera, porque as imagens não são construídas sobre a metáfora, mas sobre a ambiguidade (Delfim Sardo, Parachute, Jan.-Mar. 1998).

causa do desejo (*object petit a* como lhe chama Lacan). Diz Slavoj Žižek que 'o paradoxo do desejo é que coloca retroactivamente a sua própria causa, i. e., o objecto *a* é um objecto que *não existe* para um olhar «objectico». (...) O desejo «descola» quando «algo» (o seu objecto-causa) encarna e dá uma existência positiva à sua «ausência», ao seu vazio" (Žižek 1991, 5, cit. p. Lapa 2002, 20).

De modo auxiliar, Roland Barthes esclarece muito eficazmente a diferença entre metáfora e metonímia: "A metáfora é o protótipo de todos os signos que podem substituir-se uns aos outros por similaridade; a metonímia é o protótipo de todos os signos cujo o sentido se reencontra porque entram em continuidade, em contágio" (Barthes 1963, 21).

Para este contexto específico, torna-se útil voltar às palavras anteriormente citadas de João Pinharanda a propósito de outro tópico estruturador da abordagem ao trabalho de Sarmiento. Porque ao "deslocar os estatutos dos discursos", ao "negar as chaves de ligação" e ao "semear pistas multiplicadoras de sentidos" (Pinharanda, *Público*, 7-11-2002), Sarmiento não está somente a romper com os códigos da narrativa linear, mas também a operar mediante um implacável mecanismo de sedução.

Podemos afirmar que a estratégia de sedução formaliza-se neste paradoxo activo: *é preciso que se veja esconder*. E para que isso melindre eficazmente o observador, é necessário gerir com grande argúcia uma economia avara dos signos. Ela encarregar-se-á de mutilar, ocultar, enganar, suspender, baralhar o sentido. Criando impasses e enigmas infinitos, praticando o calembur e o trocadilho, preparando o terreno para as falsas aparências, promovendo as erróneas precipitações, recorrendo a alusões e elipses (em *que nunca se diz tudo*), para que o observador caia na deriva errante da ambiguidade, no limbo da incertitude, na orla errante da dúvida.

Daqui só extraímos uma evidência possível: o *sentido* (entendido como algo que aponta para um ponto de chegada) é impenetrável, irreconhecível, intratável; não podemos desvendá-lo, chegar à sua origem, desfazer o enigma. Esgotamo-nos, porque nunca o saberemos.

O conhecido crítico de cinema João Lopes, numa crítica que escreve sobre o "corpus" apresentado na antológica *Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003), realça no trabalho de Sarmiento um ímpeto irónico e experimental "para expor o modo como cada olhar está condenado a lidar com a sua própria ilusão de transparência". Seguindo os próprios termos do crítico, trata-se de "um modo de lidar com as imagens cujo ponto de fuga não é aquilo que as imagens significam, mas a sua gloriosa perda de significação" (João Lopes, *Diário de Notícias*, 1-2-2003).

Esta *perda de significação* entrevista pelo crítico de cinema, enquanto resistência para com a apreensão rápida e transparente do sentido, leva-nos directamente aos escritos lacanianos (que assumidamente já haviam influenciado o artista nesta época). Detemo-nos contidamente apenas em algumas passagens lapidares do psicanalista francês, coligidas por José Pereirinha (cf. Pereirinha 2001, 27-29).

O sentido indica a direcção em que ele fracassa (échoue) (Lacan 1975, 74).

Nós repetimos aos nossos alunos 'Abstenham-se de compreender!', e deixem essa categoria nauseante para os senhores Jaspers e seus consortes (Lacan 1956, 471).

*Cada vez que compreendeis, aí começa o perigo (Lacan, *Le Désir et son Interprétation*, inédito, Lição de 12 de Novembro, de 1958).*

Trata-se de não compreender demasiado depressa visto que, ao compreender demasiado depressa, não se compreende absolutamente nada (Lacan 1998, 29).

Também Roland Barthes, outra das referências eruditas de eleição de Sarmento destes anos, parece corroborar o mesmo Lacan ao afirmar que,

a "má figura" é a que pratica uma boa consciência dos sentidos plenos, e a boa literatura é, pelo contrário, a que luta abertamente contra a tentação do sentido. [...] fazer sentido é muito fácil, toda a cultura de massas não faz outra coisa [...]; suspender o sentido é já tarefa infinitamente mais complicada, é, se quisermos, uma arte; mas 'nadificar' (néantiser) o sentido é um projecto desesperado, na proporção da sua impossibilidade. (Barthes 1964c, 276).

E partindo destas duas referências supracitadas, José Pereirinha remata com uma inspirada asserção que, aqui invocada, nos permite talvez compreender melhor o uso (sedutor) do mistério em Sarmento.

Ora, o efeito deste fascínio é directamente proporcional à infecundidade que ele gera na nossa capacidade de pensar: quanto mais somos atraídos pelo sentido 'dado', mais depressa abandonamos o terreno fecundo das aporias e questões. Quer dizer: mais depressa deixamos de pensar (Pereirinha 2001, 28).

No fundo, não é evidente que haja no trabalho de Sarmento alguma coisa a *compreender* – como um *mistério* ou um *sentido* a desvelar – para além do que está manifesto. Para lá destas curtas aproximações que temos vindo ensaiando, é necessário ser-se lento e tenaz. É preciso não nos deixarmos desnortear por inextricáveis dados que nunca tiveram mais do que o sentido dum "quebra-cabeças". Imbróglgio absurdo e

paradoxal, porque importa para podermos tocar, ainda que de raspão, a conceptualização do erotismo em Julião Sarmiento, aceitar a obscuridade que lhe torna um sentido dificilmente penetrável.

E, assim, chegamos a um fio que intercepta o eixo que o nosso capítulo intitulado "Estética deceptiva ou o desejo como impossibilidade" intentou anteriormente desenrolar. Porque tal como o desejo erótico, Sarmiento demonstra que a criação artística é também determinada por uma busca inesgotável. A sua analogia com a revelação de uma nudez e de uma sensualidade, que continua a permanecer inacessível, religa-a à insistência sobre o enigma e sobre a dualidade dos signos, nunca definidos, porque pertencem a um enigma mais amplo: o da constante deslocação do olhar orientada por uma obsessão de *ver sempre mais para além do que é permitido*.

17. a "imagem-véu" como dispositivo de sedução

[...] indico somente uma afinidade dos enigmas da sexualidade com o jogo do significante.

JACQUES LACAN, *O Seminário. Livro 11. Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. - Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979 (1964).

Durante o curto período que o homem viveu na perfeição do Paraíso, o seu tempo era apenas partilhado, e talvez complementado, pela presença de uma ausente e incompreensível proibição. [...] Qual seria (na interminável multiplicidade de imagens que se partilham e complementam) a imagem proibida de Julião Sarmento?

JUAN MUÑOZ, "A imagem proibida", 1992.

... o que te parece uma imagem proibida como projecto sem qualquer intervenção expositiva? Eu explico-me: imagina que eu crio uma sobrecapa para o catálogo da exposição; imagina também que essa sobrecapa é feita de papel fotográfico; nesse papel fotográfico existe uma fotografia, impressa mas não fixada; o catálogo (com a respectiva sobrecapa) será vendido dentro de um envelope hermeticamente fechado e igual aos utilizados para guardar papel fotográfico virgem. O comprador após adquirir catálogo, abre o envelope e por breves instantes – apenas por brevíssimos instantes – vislumbra uma imagem fugaz que imediatamente se esvai uma vez que o papel fotográfico não fixado e em contacto directo com a luz, ficará quase imediatamente negro. Esta imagem, proibida por definição, será também proibida por interdição...

JULIÃO SARMENTO (carta a Delfim Sardo, 2000).

Sempre fiz arte como forma de seduzir.

JULIÃO SARMENTO, 1997 (entrevista conduzida por Germano Celant).

Quero manter as portas fechadas.

JULIÃO SARMENTO, 2000 (entrevista conduzida por Ana Marques Gastão).

Apesar de uma pesquisa centrada no fascínio que exala da dialéctica *desvendamento/ocultação* se tornar, em finais da década de 70, num mote verdadeiramente nevrálgico no trabalho de Julião Sarmento, este campo exploratório já é detectável em trabalhos anteriores. Peça paradigmática, neste contexto, é *Sem Título*,

1975, que, ao catalogar um mesmo corpo envergando oito abafos diferentes, despoleta a tensão da "presença do invólucro como revelador do corpo oculto-patente" (Porfírio *Expresso*, 4-3-2000).

No longo texto que escreve por ocasião da individual *Julião Sarmiento. Werke 1981-1996* (Haus der Kunst, München, 1997), analisando especificamente *Sem Título (Bataille)*, 1976, Hubertus Gassner nota que Sarmiento desenvolve "estratégias visuais de sedução" mediante "sombras e outras zonas obscuras", que vedam a imagem fragmentada "enigmatizando-a" até esta extravasar "os limites do reconhecimento" (Gassner 1997, 47). Situação paradigmaticamente atestada na supramencionada obra, dado que o avanço progressivo e devorador da sombra culmina na completa escuridão do último painel fotográfico que finda a sequência.

Rolf H. Krauss recorrendo sobre um trabalho que conjuga fotografias com foto-textos, *Cave*, escreve também que,

O escuro e o secreto despertam a nossa fantasia, mas não a conduzem numa determinada direcção. [...] Temos, portanto, tal como todos os criadores de histórias, de contrapor a imaginação do artista à nossa própria. Através do texto e da fotografia, este apresenta-nos um modelo sobre o qual temos de colocar o nosso ecrã imaginário (Krauss 1982, 182-183).²⁹³

Estes enunciados materializam-se na análise que Hubertus Gassner faz de uma outra peça realizada no mesmo ano que *Cave*, *La Chambre*.

Sarmiento [...] não ilustra estes deleites explicitamente: apenas o mero indício tem o poder para seduzir o nosso olhar, mais é adivinhado, e alguns estão para sempre obscurecidos, assim a nossa fantasia é evocada e motivada para desvendar o oculto e resolver o enigma. Precisamente porque nós não conseguimos ver exactamente o que ocorre no quarto, porém reconhecemos que algo aconteceu, a nossa atenção surge. Porque o invisível visível, que esconde mas pressupõe uma acção sugerida pelas fotografias, tem um efeito tanto sedutor como sinistro, a nossa curiosidade é suscitada,

²⁹³

De modo significativamente similar, Hubertus Gassner afirma que, "a sedução de Sarmiento da perspectiva (sobretudo masculina) trabalha mediante truques ópticos e métodos usados especialmente na fotografia e em filme para atrair a atenção e criar tensão. Indícios visuais de objectos de desejo despertam uma promessa indizível, que aparece mais auspiciosa quanto mais incita o observador à sua actividade de fantasiar a fim de complementar o insinuado" (Gassner 1997, 47).

a nossa visão é animada. O próprio Sarmento proclama que a sedução visual feita por uma segmentação calculada e uma obscuridade encenada nestas 6 fotografias é uma condição absoluta do ver (Gassner 1997, 48).

Digamos que todas estas estratégias acima mencionadas a que Sarmento recorre obedecem "à lei da alternância entre promessa e negação" (Gassner, 1997, 45), para tornar evidente que a fonte do desejo não está – como na nudez totalmente explícita num qualquer *Strip-Tease* (**Sem Título (Strip)**) ou na estafante pose única de um nu reclinado (**Sombra**) – na derradeira tomada do “objecto-causa-do-desejo”, mas antes na permanência do anseio obsessivo pelo *desvelamento* que nunca se concretiza em pleno.

Discorrendo sobre a noção de "opacidade" na obra da artista portuguesa Helena Almeida, Ivo Braz deriva dos contributos do filósofo e semiologista de arte francês Louis Marin²⁹⁴ para lançar um conjunto de considerações que nos servem aqui de sobremaneira para conceptualizar o papel da relação "entre revelação e ocultação, entre visibilidade e invisibilidade, entre descrição e eclipse" (Wandschneider 2000, s/n.º p.), descrita por Miguel Wandschneider a propósito do trabalho filmico de Sarmento. Escreve Ivo Braz arte que,

O velamento acredita poder sustentar-se a si mesmo, ainda que para tal oculte o próprio encobrimento a que procede. [...] o velamento precisa daquilo que permanece escondido, esquecido, aguardando o momento para vir à frente. O desvendamento, ao invés, não tem a ilusão de existir só por si. É a consciência do velamento e desenvolve-se paralelamente à sua impossibilidade (Braz 2007, 125).

Ao afiançar que *o velamento e o desvendamento, embora sem se equivalerem, se requerem mutuamente*, Ivo Bráz dá-nos inadvertidamente uma pista deveras útil sobre o modo como devemos abordar um dos eixos de pesquisa mais prementes de Sarmento.

²⁹⁴ "Embora o conceito de 'opaco', desenvolvido por Louis Marin a partir de Marc Le Bot, não coincida totalmente com a noção de 'opacidade' que propomos, é importante fazer-lhe referência. Conjugação de visibilidade e invisibilidade, o 'opaco' situa-se no âmbito dos processos de objectivação enquanto resistência a estes, afastando-se da fixação de uma identidade. Trata-se, assim, de uma presença que fica da intenção de representar, simultaneamente excedendo-se e fundamentando-a. Neste sentido, Marin mantém a dicotomia presença/representação, ainda que tente destabelizá-la" (Braz 2007, 125, nota 122).

Numa palavra, esta pista condensa a necessidade de fazer uso da eficácia das estratégias da sedução a fim de efectivar a *potencialidade* que o desejo implica.

Numa entrevista cedida por Sarmento, Ana Marques Gastão parece tocar neste ponto particularmente sensível quando afirma que, "a interpretação da obra de Julião Sarmento assenta numa dialéctica do interdito e da transgressão" (Gastão, *Diário de Notícias*, 24-2-2000). Se insistirmos em dar um sentido a esse movimento omnipresente em Sarmento, destrinchamos uma rede de posicionamentos (eruditos) que o tornam assombrosamente compreensível. Ora, neste insidioso jogo, da mútua atracção entre os pólos do *encobrimento* e do *desvelamento*, ressoa, por um lado, a interpretação freudiana da proibição na necessidade primitiva de "opor uma barreira protectora ao excesso de desejos que recai sobre os objectos cuja fraqueza era evidente" (Bataille 1988 [1957], 61); e por outro, assalta-nos a asserção libertina que Sade promulga na Introdução de *Les Cent-Vingt Jounées de Sodome*: "o único modo de prolongar e multiplicar os nossos desejos é querer impor-lhes limites" (cit. p. Bataille 1988 [1957], 41).²⁹⁵

Chegamos à proposição-chave de Bataille, segundo a qual "derrubar uma barreira é em si algo de atraente: a acção proibida assume um sentido que não tinha antes que o terror que nos afastava dela e não rodeasse de um halo de glória" (Bataille 1988 [1957], 41). Jogamos assim no terreno da *profunda cumplicidade entre lei e a violação da lei* advogada por Bataille, na justa medida em que, "a transgressão difere do 'retorno à natureza', porquanto *levanta a proibição sem a suprimir*". Aqui o pensador francês remete (em nota de rodapé) de pronto para o carácter hegeliano dessa operação à qual "corresponde ao momento de dialéctica pelo intraduzível verbo alemão *aufheben* (ultrapassar mantendo)" (Bataille 1988 [1957], 30).

Ora, é esse *ultrapassar mantendo* que nos serve para pôr em marcha uma indagação sobre o modo como Sarmento opera.

²⁹⁵

Esta máxima sadiniana resulta sedimentada com a seguinte passagem de George Bataille: "A experiência leva à transgressão concluída, à transgressão bem sucedida, que, mantendo a proibição, **a mantém para a desfrutar**" (Bataille 1988 [1957], 16, os negritos são nossos).

Sabemos que o fascínio se encontra no mistério, no *desconhecido*²⁹⁶, no desafio aliciante que o oculto transporta consigo. Na instalação **1947**, para além das cinco fotografias a preto e branco de um apartamento e das cinco telas monocromáticas que, enquanto "duplos", a elas se emparelham, no meio da sala do espaço expositivo pode ler-se, numa placa de latão encimando um plinto, a inscrição *Ma Mémoire t'Appartient*. A data que figura no título é o ano em que o artista foi concebido na derradeira noite de núpcias (aqui deliberadamente encriptada²⁹⁷) cujo *lugar* os negativos apropriados ao pai do artista registaram.

Sobre esta instalação, escreve Delfim Sardo que “se estabelece um *no man's land*, um intervalo” (Sardo, *Parachute*, Jan.-Mar. 1998). Compreendemos talvez melhor esta interpretação à luz da incisiva leitura que Pedro Lapa tece sobre este trabalho.

Se a referida legenda vem levantar um véu sobre o sentido ao aludir à memória é então o seu irrepresentável que as telas monocromáticas fixam às imagens fotográficas. Seja o absoluto ou o zero, ambos impresentificáveis, as pinturas inscrevem-se como o real não simbolizado pelas fotografias e que lhes escapa enquanto intervalo da realidade, definida pelo excesso de visibilidade que estas devolvem (Lapa 2002, 30).

Ao intentar "activar um trânsito ulterior entre memória e imagem" (Celant 1997, 109), Sarmiento acaba por estabelecer um confronto intermediático entre imagem e o lugar da sua ausência²⁹⁸. As imagens sofrem uma metamorfose, perdem o seu aspecto inquietante e dramático, o seu mistério subtil, para se oferecerem como "re-evocação"

²⁹⁶ Em razão de uma “rede de conexões que nunca é relevada”, num brilhante ensaio que dedica à obra de Julião Sarmiento, afirma o neurologista António Damásio que, “talvez o principal estímulo-emocionalmente-competente nas pinturas dominadas pela mulher-rapariga é o desconhecido, o estímulo mais ancestral. Os humanos nunca gostaram do desconhecido menos do que das trevas. Movidos por uma grande curiosidade, nós necessitamos de ver tudo à nossa volta tomando vistas panorâmicas que revelam a articulação dos eventos que nós teremos que eventualmente confrontar. A evolução fez-nos emocionalmente gravitar para objectos ou situações que podem fornecer conhecimento. Curiosamente, por exemplo, essa terá sido a principal razão de custar mais construir uma casa no cimo de um monte do que no meio de uma planície – ver bem e saber mais foi há muito tempo traduzido em prazer, e o prazer em valor. Ao passo que quando carecemos de saber tornamo-nos apreensivos. Nós tememos os riscos do desconhecido, que inclui a inabilidade para responder a uma ameaça ou para aproveitar uma oportunidade” (Damásio 2004, 61-62).

²⁹⁷ “É muito estranho porque ninguém conhece esta história. E nem sequer é suposta ser conhecida. [...] Tratava-se de imagens do hotel onde eles passaram a sua lua-de-mel. Nasci nove meses depois. Por isso, chamei a este trabalho *1947*, porque foi o ano em que eles se casaram e em que eu fui concebido” (Julião Sarmiento in Gelant, 1997, 109).

²⁹⁸ Daí, Pedro Lapa asseverar que, “as pinturas tornam-se o significante da impossibilidade de significar algo” (Lapa 2002, 30).

opaca, sem já qualquer contacto com o real. Não são outra coisa já senão um mero fóssil, resíduo cego e mudo.

Enquanto alteridade interpretativa, podemos importar (para um exercício de analogias ou ressonâncias ainda mais febril) as mesma palavras que Barthes escreve para dizer que o *outro*, o ser amado "em si", é *impenetrável, irreconhecível, intratável*, em razão de se encontrae para sempre encerrado num *enigma insolúvel*. A metáfora usada pelo ensaísta francês no seu livro *Fragments d'un Discours Amoureux* é curiosamente similar ao que parece estar aqui em acto, ao notar que, "a sua opacidade não é apenas a tela de um segredo mas sim uma espécie de evidência em que está abolido o jogo da aparência e do ser" (Barthes 1995 [1977], 173-174).

Ou seja, podemos extrair obliquamente dos enunciados de Barthes uma indagação mais profunda (quicá programática). Tal como o trenó de Kane (do filme de Orson Welles), Sarmiento encontra na demanda *essencialista* da origem do sujeito, como lugar primeiro e último de verdade do mesmo, uma irremediável falácia. Como se a publicidade do registo (documental) do *lugar-momento* da sua concepção veiculasse um acesso directo e transparente a si mesmo. Depreende-se daqui um sopro autobiográfico que se torna deliberadamente ambíguo e enigmático, ao repudiar qualquer noção que parte de um "mito da origem"²⁹⁹.

Parece estar em acto algo similar no vídeo *Landscape*. À sugestiva roupa veraneia que se entrepõe ante a visão obsessiva do corpo (que circula entre os seios e as coxas) de uma mulher sentada de pernas cruzadas, associa-se um défice de inteligibilidade na audição de descrições meumónicas avulsas (proferidas por uma voz feminina), consignadas à descoberta da sexualidade do artista ocorridas na sua infância. Este tipo de elisão intervalar, que o espacejamento temporal existente entre palavras soltas e pequenas frases interrompidas traduz, tanto pode ser considerada como componente intrínseco ao discurso passional (para seguir aqui o paradigma barthiano lançado em *Fragments d'un Discours Amoureux*) como um dispositivo "censuratório" calculado, destinado a levantar apenas algumas partes de um véu confessional prometido (mas indeferido ou gorado parcialmente).

²⁹⁹ Adrian Searle, por momentos, sucumbe a essa tentação, mas num registo que se torna interessante: "Não consigo deixar de pensar que o pai segura o seu filho em vez da câmara, fazendo-o encarar a cama, mostrando-lhe de onde ele veio. Trazendo-o de volta até ao seu ponto de origem, este quarto escuro e sombrio. É como um momento num filme de Buñuel, só que não existe esse filme" (Searle 2003, 26).

A respeito do mesmo vídeo, Miguel Wandschneider parece ir ao encontro desta leitura quando argumenta que, "*Landscape* é exemplar da importância que o subentendido, o não revelado, e neste caso também o não dito, assumem na obra de Sarmiento: o que vemos é indissociável do que não é mostrado, o que ouvimos do que não é dito" (Wandschneider 2000, s/n.º p.).

Numa abordagem de índole mais globalizante, Ricardo Nicolau destrinça um conjunto de denominadores comuns que tocam de sobremaneira o eixo de pesquisa que aqui nos vem detendo.

Nas instalações Gnait (1979) e Rosebud (1979/2000), Julião Sarmiento sobrepõe vários 'filtros', várias redes (literalmente no primeiro caso), aos objectos apresentados – vídeos, fotografias, foto-textos, sons – dificultando a sua visão e tornando os sons quase imperceptíveis. Esta fronteira entre invisibilidade e visibilidade, entre perceptibilidade e imperceptibilidade – que conta, na lógica interna dos trabalhos, com a presença de canais de ruído – é, nesta exposição, paradoxalmente prejudicada pela proximidade com outras instalações que também se servem do som, nomeadamente Landscape, Déjà Vu e Tribu (Ricardo Nicolau, Pangloss, Fev. 2003).

No fundo, tudo parece jogar para imprimir no espectador uma *falha*, um défice perturbador. Um dos exemplos que melhor torna tangível este eixo interno de pesquisa é **Gnait**. Vídeo-instalação em que o som dado pela imagem coincide com o próprio objecto questionado (o título da obra). Ouvem-se repetidamente as locuções "come", "go", "now" proferidas pelo próprio artista que é, como afirma António Cerveira Pinto, "o sujeito e objecto desta obra, embora a sua imagem nos seja devolvida pelo vídeo de um vídeo" (Cerveira Pinto 1980b, s/n.º p.). Porém, como igualmente nota o crítico (na época também artista activo no quadro da *video-art*), "a sua face nunca é captada, seja pela câmara seja pelo espectador, que não através duma rede metálica (grade)". **Gnait** serve assim, fazendo ainda uso das palavras de Cerveira Pinto, "para assinalar um silêncio forçado, intranquilo, que procura romper as paredes da impossibilidade".

Se, num primeiro nível de leitura, apresenta-se como incontornável a questão profundamente premente da "icomunicabilidade" atribuída a "certos aparelhos de comunicação social: os 'media'" (Cerveira Pinto 1980b, s/n.º p.), num segundo vislumbre, Pedro Lapa prefere investir com mais acribia numa segunda via

interpretativa (apenas tocada ao de leve por António Cerveira Pinto³⁰⁰), quando alega que,

Para além da alegoria crítica relativa aos meios de comunicação de massas contemporâneos é sobretudo a questão da inscrição da linguagem como alteridade relativamente ao sujeito e a resistência dada pela sua desarticulação que se tornam ameaçadores e o colocam atrás das grades, como um ser socialmente proscrito, sem acesso ao simbólico (Lapa 2002, 33).

Esclarece o psicanalista norte-americano Bruce Fink que,

Na terminologia de Lacan, a existência é um produto da linguagem; a linguagem trás as coisas à existência (torna-as parte da realidade humana), coisas que não tinham uma existência prévia para serem cifradas, simbolizadas, ou colocadas em palavras. [...] [Assim] o real é melhor compreendido talvez por aquilo que ainda não foi simbolizado, aquilo que ficou por simbolizar, ou até aquilo que resiste à simbolização; e que pode muito bem existir 'ao seu lado' (alongside) apesar das capacidades linguísticas de um ser falante (Fink cit. p. Miranda 2000, 34).³⁰¹

É, efectivamente, à luz das teorias lacanianas que a abordagem de Lapa se torna decisiva na análise desta peça, em razão de revelar uma profunda congruência entre o que nela se encontra em acto e a densa teoria psicanalítica com a qual o artista recorrentemente dialoga.

Voltando aos termos de Lapa tecidos ainda sobre a mesma peça,

[...] esse exercício que Sarmiento propõe que um monitor de TV apresente ao observador e o interpele como se fosse uma afasia ou mais propriamente de uma estado de icomunicabilidade se pretendesse curar. [...] Em Gnaít essa exterioridade da

³⁰⁰ "A locução GNAIT parece servir, juntamente com outras, para realizar a recuperação da oralidade funcional e para introduzir a aprendizagem da linguagem em crianças (e eventualmente adultos) incapazes de usar a oralidade enquanto função de relação socializável (a língua). [...] o silêncio procura vencer-se pelas palavras mais simples: 'come', 'go', 'now'" (Cerveira Pinto 1980b, s/n.º p.).

³⁰¹ "In Lacan's terminology, existence is a product of language; language bring things into existence (makes them part of human reality), things which had no existence prior to being ciphered, symbolized, or put into words. [...] [Thus] the real is perhaps best understood as that which has not yet been symbolized, remains to be symbolized, or even resists symbolization; and it may perfectly well exist 'alongside' and in spite of a speaker's considerable linguistic capabilities" (Fink cit. p. Miranda 2000, 34).

representação é vista como outro confinamento do ser, significado pelas redes que separaram a voz da língua – a alteridade do simbólico, da própria ordem cultural (Lapa 2002, 33-34).

Enclausurado numa espécie de redoma de vidro metaforizada pelo ecrã, o sujeito intenta resistir contra os bloqueios ou barreiras ("filtros" seria aqui o termo mais adequado). Aspirando a um contacto entre corpos, tenta em vão uma proximidade que substituiria o seu alheamento no espaço e no tempo. Mas para além do hiato espaciotemporal imposto pela tecnologia do *medium* (questão já aqui anteriormente abordada), trata-se sobretudo de uma presença presa na inabilidade verbal: como se, retirando-se do universo da fala, aqui absolutamente enigmática, fosse possível almejar algum tipo de coabitação relacional com um possível *outro*.

Esta (relação) só se torna eficaz pela função *fática* (ou de interpelação), porque desperta a nossa atenção através de interjeições vagas e vazias. Têm qualquer coisa de discretamente dramático: porque são chamamentos, modulações, através das quais um corpo procura um outro corpo como um *apelo*³⁰² desajeitado, insípido e desesperante.

302

Sobre o papel da *fala* na relação inter-pessoal, em *Os Escritos Técnicos de Freud (Seminário – Livro I)* refere Jacques Lacan que, “não é estranho à essência da fala, se assim se pode dizer, o agarrar-se ao outro. A fala é sem dúvida mediação, mediação entre o sujeito e o outro e implica a realização do outro na mediação mesma. Um elemento essencial da realização do outro é que a fala possa unir-se a ele” (Lacan 1953-4, 72).

Ao analisar um caso de um paciente concreto (o de Dick), o psicanalista francês discorre sobre o que aqui nos parece ser o ponto crucial: “Este jovem sujeito está todo inteiro na realidade, no estado puro, inconstituída. Está todo inteiro no indiferenciado. [...] Deste ponto de vista, Dick vive num mundo não humano. [...] Trata-se de uma relação primitiva na própria raiz instintual do ser. À medida que se produzem estas expulsões para fora do mundo primitivo do sujeito, que ainda não está organizado no registo da realidade propriamente humana, comunicável, surge, de cada vez, um novo tipo de identificação. É isso que não é suportável e a ansiedade surge simultaneamente” (Lacan 1953-4, 99).

Numa outra passagem, a respeito do *apelo* (e sua relação com a *falta*), dissertará Lacan da seguinte maneira: “O *apelo*, eis uma noção que vos peço que guardem. Vão dizer-me – *Naturalmente, lá vem o doutor Lacan com a sua linguagem*. Mas a criança já tem o seu sistema de linguagem que lhe baste. A prova está em que brinca com ela, até se serve dela para conduzir um jogo de oposição contra as tentativas de intrusão dos adultos. Por exemplo, comporta-se de uma maneira dita no texto *negativista*. Quando a mãe lhe propõe uma palavra, que ela é capaz de reproduzir de maneira correcta, reproduz-a de maneira ininteligível, deformada, que não serve para nada. Reencontramos aqui a distinção que deve ser feita entre negativismo e denegação – como o Sr. Hyppolite no-lo lembrou, mostrando assim não só a sua cultura, mas que já observou doentes. Dick serve-se da linguagem de maneira propriamente negativista.

Por conseguinte, ao introduzir o *apelo* não introduzo a linguagem de viés. Direi mesmo mais – não só não é a linguagem, mas também não é um nível superior à linguagem. É mesmo inferior à linguagem, se falamos de níveis. Basta-vos observar um animal doméstico, para ver como um ser desprovido de linguagem é perfeitamente capaz de vos dirigir apelos, apelos para chamar a vossa atenção para qualquer coisa que, num certo sentido, lhe falta. Ao *apelo* humano está reservado um desenvolvimento ulterior, mais rico, porque justamente se produz num ser que já adquiriu o nível da linguagem” (Lacan 1953/4, 118-119).

Fascinação sem fim que prende o nosso olhar a esse rosto encoberto que exprime quase um enigma vazio, sem solução. Porque o Sujeito ficou enclausurado num lugar de passagem, no intervalo situado entre a mudez e a fala, na zona de iminência da palavra.

Refere o filósofo José Gil que,

Há um momento, na evolução da criança (por volta dos dois anos), mesmo antes da aquisição da fala, em que os mínimos gestos, as mais ínfimas entoações da voz, as declinações microscópicas do olhar tomam um sentido tão forte dessa criança, sim, se pode dizer: "só lhe falta falar" (Gil 1999, 25).

Porém, ao contrário da tenra idade a que o filósofo se aporta, em **Gnait** a pulsão da fala, igualmente entravada, não transborda para os gestos, nem se traduz na atmosfera intensa que banha o rosto a fim de produzir – para recorrer aqui aos próprios termos de José Gil – "o máximo de pequenas percepções invisíveis". Porque no caso de **Gnait**, não existe uma articulação possível de expressões de rosto e de gestos, apenas ensaios proto-verbais³⁰³, unidades intensivas veiculados pela voz. Não há espaço para plasmar uma qualquer *imagem-nua* (termo de José Gil) enquanto foco emissor de pequenas percepções.

Assim passa nessa locução inábil e expectante o afastamento de um corpo ainda incapacitado para a interação. (Sujeito afásico, amnésico e paralisado. A palavra ficou bloqueada, sem ancoragem). Sarmento não pode romper os véus que toldam a percepção do real, somente demonstra o quão dependente deles nos encontramos para existir. Este fosso abissal marca a solidão e o afastamento do mundo tomado como "realidade humana". Ele (o sujeito) permanece retraído numa espécie de impotência do corpo que quase desaparece sob o crivo que a grade alegoriza.

³⁰³ Não obstante os diferimentos originalmente induzidos, parece ressoar na instalação viográfica de Julião Sarmento algo da teoria lacaniana. Num comentário que Jacques Lacan faz a um texto da autoria de Mélanie Klein – em *Os Escritos Técnicos de Freud (Seminário – Livro I)* –, dirá o psicanalista francês o seguinte: “[...] podem constatar que é no momento em que se produz o apelo que se estabelecem no sujeito as relações de dependência. A partir daí acolherá a sua ama de braços abertos, e indo esconder-se atrás da porta, intencionalmente, manifesta de repente em relação a Mélanie Klein a necessidade de ter um companheiro naquele canto diminuto que foi ocupar por um momento. A dependência virá depois.

Nesta observação, vêm pois interferir na criança, independentemente, a série de relações pré-verbais e pós-verbais. E vão-se aperceber que o mundo exterior – aquilo a que chamamos o mundo real e que não é senão um mundo humanizado, simbolizado, feito da transcendência introduzida pelo símbolo na realidade primitiva – só pode constituir-se quando se produzem uma série de encontros no lugar certo” (Lacan 1953/4, 122-123).

Por essa óptica, já não se trata, por fim, de pedido, chamamento; já não se trata de jogo de contactos. Trata-se de instalar, de modo desolador, o descontínuo desarticulado, uma impossibilidade sufocante, uma barreira intransponível. Não podemos descortinar o sentido de uma voz que nos vem do "outro mundo" (não simbolizado) – a não ser enquanto voz que é *inacessível* solidão.

De modo igualmente próximo ao que temos vindo a aflorar, num trabalho produzido para integrar a colectiva *SACOM 2* (Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres, 1979)³⁰⁴, com o insinuante título de *MVM: Siente mi Presencia a través de mi Ausencia*, Sarmiento apresenta três conjuntos de oito polaroids que mutuamente se diferenciam e se complementam. No primeiro, surgem mulheres marcadamente difusas, desfocadas, que, por dificultarem a leitura, "impõem um mistério" (Ávila 2002, 130). Noutra parede, o segundo conjunto é pautado pelo véu na negrura total. E apesar da terceira secção ser constituída por imagens tecnicamente legíveis, estas resultam também "interditas ao espectador" (Ávila 2002, 130), em razão de terem sido colocadas dentro de envelopes lacrados e enterrados na paisagem que envolve o Museu Vostell Malpartida.

Numa outra instalação, *Rosebud* (1979), que se desdobra por três salas contíguas, o visitante vê-se igualmente confrontado por uma série de interdições feitas ao próprio título mediante diversos suportes e dispositivos de velamento. O objecto resulta "proibido", literalmente barrado, e é a proibição que sobre ele pesa que o designa como objecto de desejo³⁰⁵.

Num artigo intitulado "A morte de Charles Foster Kane" (*Foto-Jornal*, Abr. 1980), João Lopes escreve sobre a articulação tensional entre a interdição do ver (ou ler) e essa pulsão quase irreprimível que a instalação de Sarmiento desperta no espectador.

³⁰⁴ Ernesto Sousa dá-nos conta da II Semana de Arte Contemporânea (SACOM) num artigo intitulado "Carta de Malpartida" (*Colóquio/Artes*, Set. 1979).

³⁰⁵ No catálogo que acompanha a individual *Julião Sarmiento: Ghosts* (CAV / Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2004), David Barro escreve o seguinte: "Sarmiento omite uma série de dados e, por vezes, nega de tal maneira a imagem que de imediato nos revela a maior das suas obsessões: *flirtar* com o impossível, com aquilo que não pode ser visto, com o desejo. Enquanto espectadores vemo-nos relegados a um acumular de intuições, uma vez que Sarmiento se limita a insinuar uma imagem que posteriormente nos será vedada, à qual não conseguimos aceder" (Barro 2004, 18).

[...] apesar da aparente proximidade dos objectos (na distância física e no conhecimento intelectual) domina a dificuldade de ler (para não dizer a dificuldade de ver). O écran está interdito, o núcleo quase não se consegue olhar devido à intensidade da luz, Rosebud revela-se e esconde-se na penumbra. O que começa por estar em jogo é a relação do espectador / habitante com a pulsão de ver. Querer ver e não poder traduz aqui, afinal, o fantasma da própria significação: procurar o sentido das coisas é sempre um trabalho regressivo, uma viagem vertiginosa a um qualquer núcleo original que lhes confira no sentido pleno e definitivo.

Delfim Sardo parece encontrar neste trabalho o paradigma de um dos eixos internos de pesquisa mais poderosos de Sarmiento. Nos termos do curador, esta instalação

é constituída por uma série de situações onde a palavra-chave de Kane está inscrita³⁰⁶, mas invisível ao espectador, em dispositivos visuais múltiplos (colocados sobre uma luz intensa que a torna ilegível, inscrito sobre um suporte exposto dentro de uma sala pouco iluminada de modo a que não se revele, filmado em circuito vídeo interno e reproduzido num monitor vídeo onde o espaço, pela sua reprodução, é pintado de negro sobre o écran), a preocupação pelo inominável e pelo secreto é clara. [...] a procura de Sarmiento é definida, depois de iniciada, como uma procura da possível zona interdita, do domínio da impossibilidade ulterior. Por outras palavras, esta zona de interdição corresponde também a uma intensa procura da origem, tando do momento de criação como do intervalo [...] (Delfim Sardo, Parachute, Jan.-Mar. 1998).

306

Esta estratégia é evidenciada por Maria João Caetano (*Diário de Notícias*, 8-11-2002) num artigo que escreve sobre a antológica exibida no Museu do Chiado dedicada ao trabalho de Sarmiento da década de 70: "A palavra que está em todo o lado mas que apenas encontramos nítida no título da peça é Rosebud. Quem viu *Citizen Kane* – O Mundo a seus Pés, de Orson Welles, sabe que estamos no domínio do mistério, da procura de um significado. 'Nesta instalação de Julião Sarmiento', escreveu Delfim Sardo, 'a expectativa de encontrar a palavra-chave gorava-se, fazendo com que o espectador reflectisse sobre o sentido da obra, mas também sobre o sentido do desejo – do que queremos ver mas não vemos'".

No artigo "A morte de Charles Foster Kane" (*Foto-Jornal*, Abr. 1980), João Lopes é lapidar no esclarecimento da "palavra-chave" que Delfim Sardo aqui se aporta: "'Rosebud' era a última palavra que Charles Foster Kane pronunciava antes de morrer, em 'O mundo a seus pés', de Orson Welles. O filme, esse, qual delírio imparável, começava depois da morte, depois do fim de tudo: traduzia e materializava, no impossível do cinema, o impossível regresso de Kane à infância. A instalação de Julião Sarmiento tem um trajecto paralelo. A própria utilização dos materiais (onde a fotografia parece assumir o papel ambíguo de prova e máscara do real) confirma essa busca de qualquer coisa de essencial e quase etéreo, qualquer coisa que a arte não pode nomear, embora consiga, afinal, instalar".

De propriedade é igualmente a interpretação de Pedro Lapa, quando nota que em *Rosebud* Sarmento opera com "o significante apagado [...] e não com o significado" (Lapa 2000, 30). Esta asserção leva o director do Museu do Chiado a uma leitura de ampla amplitude, que faz despertar ressonâncias vindas dos territórios da psicanálise.

*Em Rosebud [...] [mediante] uma memória intimista vedada, Julião devolve o esquecimento que produz a compulsão à repetição. O esquecimento, ou melhor, a censura constitui a condição em que a insistência gera o próprio discurso ou em que certos significantes retornam apesar das resistências que os bloqueiam. O prazer reveste-se aqui da curiosidade sempre retomada até à constatação ansiosa de uma resistência absoluta*³⁰⁷ (Lapa 2000, 30).

³⁰⁷

Nota Lacan que "não esqueçamos que quando Freud o representa para nós ele nos diz - *O que não pode ser lembrado se repete na conduta*. [...] Pode-se chegar a crer que a capacidade do traumatismo - tal como é então mantida em sua função inaugural pelo pensamento de Freud, quer dizer, para nós, a resistência da significação - é então nomeadamente tida por responsável do limite da rememoração" (Lacan 1979 [1964], 124).

18. "o desejo é uma coisa política"

Este procedimento é também, obrigatoriamente, um procedimento da ambiguidade, onde cada obra oscila entre o que diz e o que não diz, entre o que afirma e o que diz acerca do que pode ter de secreto, entre o que mostra e o que esconde. É claro que esta mobilidade situa-se no confronto entre duas figuras, o moralista e o libertino. É no sentido de um vaivém que Sarmiento pode construir a sua negação da ordem, a sua decomposição dos corpos que caem. Que se deixam cair.

A queda será, enfim, o tema de Sarmiento. A queda como queda moral, mas também a queda como ruína, como desordem. Como crime passionnal.

DELFIN SARDÓ, "Le bât qui blesse: le travail de Julião Sarmiento", 1998.

Depois, a solidão que sempre experimentava depois do trabalho apoderou-se dele, e começou a pensar nas raparigas e a sentir a falta delas; não a falta de uma ou de outra, mas das duas. Depois pensou nelas, não criticamente, não como um problema de amor, não como uma obrigação ou no que acontecera e estaria para acontecer, nem em nenhuma questão de conduta presente ou futura, mas simplesmente sentiu a ausência delas. Tinha saudades das duas, sós e juntas, e queria-as a ambas.

Sentado ao sol a olhar para o mar, teve consciência de que era errado querer as duas, mas continuou a querer.

ERNEST HEMINGWAY, *O Jardim do Éden*, 1986 (publicado postumamente).

Falar contra os poderes, dizer a verdade e prometer o gozo; ligar entre si a iluminação, a libertação e volúpias multiplicadas; pronunciar um discurso em que se juntam o ardor do saber, a vontade de mudar a lei e o esperado jardim das delícias – eis o que, sem dúvida, mantém em nós a obstinação de falar do sexo em termos de repressão; [...] temos de contar que os efeitos de libertação desse poder repressivo demorem a manifestar-se; a tarefa de falar livremente do sexo e de o aceitar na sua realidade é tão estranha à linha recta de toda uma história agora milenária, e é além disso tão hostil aos mecanismos intrínsecos do poder, que não pode deixar de estagnar durante muito tempo antes de obter êxito.

MICHEL FOUCAULT, *História da Sexualidade - I. A vontade de Saber*. – Lisboa: Relógio de Água, 1994 (1976), pp. 13-14.

Na edição da *Stormmagazine* que dá destaque à exposição *Julião Sarmiento. Trabalhos dos anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa), a directora da respectiva publicação cultural (on-line), Helena Vasconcelos, escritora que nos anos 70 e 80 fora mulher e modelo³⁰⁸ predilecta do artista na produção de diversos trabalhos fotográficos, fílmicos

³⁰⁸

Ruth Rosengarten, sobre uma peça particular, *Sem título*, 1975, nota que, "o modelo, Helena Vasconcelos, primeira mulher do artista, aparece em muitos dos seus trabalhos até meados dos anos 80.

e até pictóricos, começa por realçar a "ousadia das suas experiências" e a "segurança desafiadora dos seus actos", finalizando com um posicionamento retrospectivo assaz significativo no que concerne ao impacte da sua proposta no contexto em que foi produzida e recepcionada.

Quem vê esta exposição compreende subitamente e com uma espantosa clarividência que aquelas peças pertencem a um tempo em que tudo resplandecia de intensa novidade. Estava tudo por fazer, na política, na sociedade, na arte, na própria vida. E Julião Sarmiento estava no lugar certo, no tempo certo. Com um olhar límpido (Helena Vasconcelos, *Stormmagazine*, Dez. 2002/Jan. 2003).

Teremos, com efeito, que levar em linha de conta que certas experiências, encaradas nos nossos dias como lugares comuns – recorrentes e por isso desprovidos de qualquer efeito de *choque* – foram, na década de setenta portuguesa³⁰⁹ e mesmo

Mais cúmplice do que musa, a sua inconfundível figura esguia parece estabelecer uma espécie de padrão ou paradigma da 'mulher genérica' (Rosengarten, *City*, Mar. 2000).

³⁰⁹ Para caracterizarmos o meio português na época em causa em termos de mentalidades, pudores e valores, Bernardo Pinto de Almeida destaca a exposição "O Erotismo na Arte Portuguesa" (organizada por Eurico Gonçalves), para assinalar algumas mostras que, integrando o programa apresentado pelo Centro de Artes Contemporânea (no Museu Soares dos Reis), "foram motivo de algum escândalo público, impensável na sua época, anunciada como de garantia de liberdades. A movimentação das forças conservadoras estava atenta à esfera das artes, tanto pelo menos quanto desatentas estavam as forças progressistas à importância de um projecto de um projecto cultural consequente" (Almeida 2002 [1993], 213-214).

Sílvia Chicó, num ensaio dedicado à arte portuguesa da década de 70, faz igualmente menção à exposição "'O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa' que, proibida na galeria da Junta de Turismo do Estoril, viria a ser realizada na Sociedade de Belas-Artes com o apoio do então secretário de Estado da Cultura, David Morão Ferreira" (Chicó 1999, 267).

No livro *10 anos artes de artes plásticas e arquitectura em Portugal. 1974-1984*, Rui Mário Gonçalves traça, com considerável detalhe, todo o celeuma gerado em torno da referida mostra: "Quase simultaneamente, uma outra exposição colectiva, que se queria discreta, tornou-se motivo de escândalo: O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa. Concebida para uma pequena sala da Junta de Turismo do Estoril, reuniu obras de António Pedro, Álvaro Lapa, António Paulo, Cruzeiro Seixas, Carlos Fernandes, Batarda, Eurico, Fátima Vaz, Jasmim, João Cutileiro, Julio Pomar, Maria José Aguiar, Mário Botas, Paula Rego, Pedro Oom, Raúl Perez, Samouco, Isabel Mireles, Clara Meneres e Rosa Fazenda. Ainda as obras não estavam montadas já se faziam sentir protestos que conduziram à proibição da exposição no Estoril. A SBNA imediatamente cedeu as suas instalações, assim como o Centro de Arte Contemporânea (Porto). Também o secretário de Estado da Cultura, David Mourão-Ferreira, apoiou a exposição. Durante a inauguração na SNBA, pareceu que o escândalo tinha acalmado. Alguns dias depois surgia porém no *Diário de Notícias* um artigo reprovando uma poema-manifesto, de 1951, distribuído pelo organizador da exposição: Eurico Gonçalves. No Porto, a imprensa publicou novos protestos, aí não apenas contra Eurico mas também contra Pedro Oom, Clara Meneres e Rosa Fazenda. Por seu lado a televisão não deixou de transmitir a reportagem crítica realizada pelo seu colaborador habitual Rocha de Sousa" (Gonçalves 1985, 45-46).

internacional³¹⁰, experiências tremendamente ousadas³¹¹, potencialmente correlacionáveis com um movimento coetâneo geral que se vinha batendo com os resquícios vigentes de uma moral bolorenta e afiveladora ante a qual se rebelava³¹².

Como assevera Alexandre Melo ao discorrer, quase trinta anos depois, sobre o filme *Faces*, "não estamos perante um casto beijo à maneira dos 'happy-ends'

³¹⁰ Escreve Chrissie Iles que, "desde o início da sua carreira em 1967, o filme ocupou um papel *pivot* na escavação de Julião Sarmento dos impulsos reprimidos da psique. A relação de Sarmento com o filme começou num momento crítico da história do cinema, quando as severas leis da obscenidade estavam prestes a desmoronar-se; era o fim de uma década definida pela libertação do impulso erótico" (Iles 2003, 71). No mesmo texto citado, "Julião Sarmento's Secret Cinema", Iles atesta sem rodeios a absoluta actualidade de Julião Sarmento no contexto histórico em que o mesmo opera: "*Pernas* aparece no mesmo ano em que clássico texto de Laura Mulvey sobre cinema e políticas sexuais, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', foi publicado, e durante um período em que o cinema experimental abraçava a abjecção, o erotismo e a transgressão enquanto forças criativas e libertadoras" (Iles 2003, 72).

No livro *Eroticism & Art*, referenciando um período onde a arte americana é "altamente politizada" no seu ataque à guerra do Vietnam (1964-73), Alyce Mahon escreve que, "se a arte erótica desfruta uma nova sexualização (e geralmente uma masculinização) não-conformista na Pop Art na primeira metade da década, cedo abriu caminho a um radicalismo contra-cultural na segunda metade. [...] A Revolução Sexual dos anos 60 levou ao seu auge uma tendência geral que vinha promovendo atitudes crescentemente liberais relativamente ao sexo em países ocidentais depois da Segunda Guerra Mundial. O termo 'Revolução Sexual', tinha um uso geralmente popular em 1963. Foi manifesta na sexualização levantada (*heightened sexualization*) na cultura quotidiana (notória na publicidade e nas revistas para homens e para mulheres), no aumento da prevalência do sexo extra-matrimonial e na coabitação em vez do casamento, e (na cultura visual) no uso deliberado da imagética da sexualidade explícita e na performance como uma arma de choque contra a moralidade burguesa" (Mahon 2007 [2005], 178-179).

³¹¹ É neste sentido, também, que Bartomeu Barí, num texto que figura no catálogo da exposição retrospectiva *Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/2003), refere que, "a estética deixou de ser um componente das obras de arte para se converter em característica de um comportamento determinado. Certos factos de arte, a que hoje nos acostumámos e que encaramos como habituais ou correntes, têm correlatos que, no seu tempo, foram experiências ousadas, quase que poderíamos dizer *contra natura*" (Barí 2002, 38).

³¹² Não devemos, de modo negligente e precipitado, descartar de antemão a leitura política onde a primeira vaga do cinema experimental se situa no tempo, isto é, numa conjuntura social e cultural que também a motiva. É justamente por aqui que Teresa Macrí inicia o seu longo ensaio sobre o cinema experimental de Julião Sarmento produzido a partir de finais da década de 60, e que se prolonga durante todo o decénio seguinte. "A esperança do Cinema Novo português dos anos sessenta manifesta a nível europeu a ousadia da linguagem experimental que caracteriza, na Europa, a efervescência cultural e contracultural ligada sobretudo aos movimentos políticos" (Macrí 1998, 88).

Retrospectivamente, esta dimensão *revolucionária, dissidente e política* – afiançada pela primeira vez, em 1998, por Tereza Macrí – acaba por ser, seis anos depois, também peremptoriamente assinalada por Paulo Herkenhoff. "Em termos históricos, podemos mencionar o carácter revolucionário das explícitas imagens eróticas produzidas pelo jovem Julião Sarmento no contexto histórico da ditadura salazarista que permaneceu com força até à Revolução de 1974. A repressão política do regime decretou uma confinada moralidade ao serviço dos extremos mais conservadores da sociedade portuguesa. As imagens de Sarmento por definição oponentes à repressão do Estado relativamente a tudo o que era explicitamente erótico. Por esta razão, no momento em que são criados, muitos dos trabalhos de Sarmento podem ser descritos como dissidentes na medida em que articulam o prazer sexual com o prazer de conhecimento. Sarmento propôs *largesse* (do latim *largiuntur*), isto é, a oferta amorosa. 'Para mim, licenciosidade é um exercício intelectual e político', diz o artista" (Herkenhoff 2004, 110-111).

hollywoodescos dos anos 30"³¹³. Então "quais são as diferenças?" – pergunta o crítico – entre este beijo e o cândido ósculo do cinema clássico?

*A diferença começa por ser de temperatura: um luxo de castanhos dourados e sufocantes em que os vermelhos e rosas de lábios e línguas alastram como sedas, veludos e todas essas coisas que tornam os interiores voluptuosos [...]. A diferença é, também, uma diferença de ritmo. Não é o tempo do 'happy-end': um pequeno posfácio moralizante. Não é o apressado tempo 'teenager' de um 'hit' pop. É o tempo longo da contemplação que os amantes das artes estão habituados a dedicar a altares ou a majestosas pinturas a óleo. É o tempo longuíssimo com que alguns artistas plásticos e cineastas experimentais, a partir dos anos 70, subverteram a expectativa normal do espectador transformando o cinema em matéria-prima de algumas das mais admiráveis criações das artes plásticas dos últimos 30 anos (Alexandre Melo, *Expresso*, 1-2-2003).*

Alexandre Melo não termina a sua análise à referida obra sem antes aflorar a dimensão que aqui especialmente nos vem ocupando: a "política". Porque, para o crítico de arte, num Portugal "acabado de sair da ditadura e mergulhado num animado carnaval de lutas ideológicas anacrónicas"³¹⁴, *Faces* seria um filme *potencialmente* capaz de "cumprir funções de transgressão estética e moral em relação à repressão clerical-fascista". Contudo, ao ser questionado, em 2000, se "chocou o país cultural quando, ainda na década de 70, abordou o sexo?", Sarmento responde lucidamente que,

*Isso não aconteceu porque, na verdade, só os nossos sete ou oito amigos é que iam às nossas exposições. O Ernesto de Sousa mandava uma ou outra notícia para os jornais, mas não havia repercussão nenhuma. O país estava mais interessada noutras coisas, como por exemplo a política (Sarmento, in Nuno Santos, *Diário de Notícias*, 26-8-2000).*

³¹³ Chrissie Iles nota que entre finais da década de 60 e a década de 70, "por toda a Europa e pelos Estados Unidos, o vital desenvolvimento de um cinema independente e experimental desafiava o domínio dos modelos de Hollywood no que concerne à fantasia e ao desejo" (Iles 2003, 71).

³¹⁴ Abordando a relação de Sarmento com o filme – iniciada em 1967, quando o artista tinha apenas dezanove anos –, Chrissie Iles escreve que, "em Portugal, a revolução política de esquerda estava prestes a derrubar a ditadura Salazarista, levando a uma nova onda de cinema, que coloca questões sobre a libertação social" (Iles 2003, 71).

Num artigo de imprensa significativamente intitulado "O desejo é uma coisa política", João Lopes, imbuído num "misto de nostalgia e deslumbramento", descreve o seu reencontro com os trabalhos dos anos 70 de Julião Sarmento aquando da antológica patente no Museu do Chiado (Lisboa, 2002/2003) do seguinte modo: "Estávamos, é bom lembrar, numa década saturada de *política*, no sentido em que a dimensão política de qualquer discurso, nomeadamente no campo artístico, emergia como uma dimensão vital da sua própria relação com o mundo" (Lopes, *Diário de Notícias*, 1-2-2003). Partindo das palavras de João Lopes, cumpre-se atender ao facto de Sarmento se encontrar irremediavelmente imbuído numa maré geracional que contribui para destabilizar, de um modo seguramente ácido e acutilante, um leque de pressupostos morais instalados, na qual o erotismo serve de força libertária que se anima revoltosamente no espaço exterior.

É esta intersecção de valores estéticos e éticos, directa ou indirectamente políticos, manifestamente sensíveis à imagística do quotidiano e ao apelo a modelos de efeito desalienante no contexto da sociedade contemporânea dos anos 70, que somos impelidos a considerar a premonitória demanda que o artista francês Marcel Duchamp lançara, em 1966, acerca do papel do erotismo³¹⁵.

Acredito muito no erotismo porque é uma coisa realmente generalizada no mundo inteiro, uma coisa que as pessoas compreendem. [...] Isto poderia ser, digamos, um outro 'ismo'. [...] é um meio de pôr a descoberto coisas que estão constantemente escondidas – e que não são necessariamente eróticas [...]. Poder revelar estas coisas e colocá-las voluntariamente à disposição de toda a gente, considero-o importante porque são a base de tudo e nunca se fala disso (Duchamp 1966, 135-136).

Será entroncando este sentido *desvelatório* afiançado por Duchamp (o "pôr a descoberto coisas que estão constantemente escondidas"), enquanto gesto de desmontagem das capas estereotipadas onde o corpo se encontra encerrado³¹⁶ e de

³¹⁵ O crítico espanhol Miguel Cereceda é o primeiro a lembrar, a propósito da obra de Julião Sarmento, que "Duchamp falava do erotismo como o único 'ismo' que realmente lhe interessava" (*ABC Cultural*, 16-10-1999).

³¹⁶ Para Bernardo Pinto de Almeida, "os corpos, na obra de Sarmento, nos devolvem o oposto das imagens tradicionais das representações do corpo na arte mais recente" (Almeida 2002 [1993], 250).

subversão das normas instaladas de fruição do prazer³¹⁷, que Teresa Macrì sobre a produção fílmica de Sarmiento escreve.

O seu cinema é escrito e pensado com o corpo, é uma espécie de máquina libidinal de um prazer intensificado e subvertido das suas normas de fruição. Não é o desterro analgésico e farpado do corpo no centro do olhar cinematográfico, como a enésima tentativa de mascarar as redundâncias físicas: o cinema-corpo de Sarmiento é uma compulsiva flutuação da sensualidade sedutora, numa espécie de arrebatamento do êxtase sensual no qual explodem as multiplicidades intensivas do desejo molecular (Macrì 1998, 97).

Com esta leitura resulta consentâneo o facto de no filme *Faces* de Sarmiento "as cores do 'bâton' desarrumam-se e confundem-se" (Alexandre Melo, *Expresso*, 1-2-2003), promovendo uma lógica de contaminação, para nos colocar no limite, onde se absolvem as fronteiras que individuem a carne dos seres. Parece ser este o sentido em que Delfim Sardo embarca quando afirma que, "com o filme Super 8 *Faces*, duas mulheres beijam-se ao ponto do seu *bâton* desaparecer, engolindo esse espaço epidérmico existente entre as suas bocas" (Sardo, *Parachute*, Jan.-Mar. 1998).

Esta osmose metafórica faz lembrar vagamente a "fusão" descrita por Bataille no seu livro *L'Erotisme*, em que "dois seres finalmente se confundam, juntos atingindo o mesmo ponto de dissolução."³¹⁸ Porém, devemos extrair também daqui um outro alcance. Assevera ainda o pensador francês que, "a passagem do estado normal ao do desejo erótico supõe em nós a relativa dissolução do ser constituído na ordem descontínua. E a palavra dissolução corresponde, aqui, à expressão familiar de vida *dissoluta* à actividade erótica" (Bataille 1988 [1957], 16).

Partindo deste enunciado, cremos poder extrair a ideia de que Bataille remete menos para a acepção de "dissolução" física – decomposição ou desagregação

³¹⁷ Abordando os anos artísticos iniciais de Julião Sarmiento, na entrevista feita ao artista em 1997, Germano Celant refere o seguinte: "O interesse pela arte deve-se frequentemente à exigência contra as normas, ou seja, de trabalhar em contraste com as condições oferecidas pelo social e pelo pessoal. Por vezes debruçar-se sobre a investigação artística significa procurar defender uma causa débil contra uma forte, sair dos preconceitos e construir todo um mundo alternativo, frequentemente identificado com uma liberdade presumível" (Celant 1997, 47-48).

³¹⁸ Complementa George Bataille asseverando que, "toda a consecução erótica tem por princípio a destruição da estrutura do ser fechado, que é, no estado normal, um participante da acção" (Bataille 1988 [1957], 16).

molecular enquanto efeito da acção de liquefacção como correlato de fusão – do que o sentido moralizante do termo *dissoluto* que nos incita à convocação de uma rede de correlatos que vão desde a *extinção de contrato ou sociedade*, à energia transgressora e dissidente, fazendo-nos desembocar na devassidão associada à *perversão de costumes*. Ou seja, a "vida *dissoluta*" apensa à "actividade erótica", que corrompe a moral instalada, consubstancia, irremediavelmente, um sopro dissidente dentro quadro das conveniências.³¹⁹

Regressando ao filme de Sarmiento que nos vem servindo de referência, *Faces*, continuamos de modo irreprimível a ver, sem indiferença possível, os luxuriantes beijos mutuamente trocados pelas figuras femininas, introduzindo lenta e suavemente as suas línguas³²⁰ em boca alheia, como se estas fossem “ferramentas libidinosas” que substituem o *phallus*, reacendendo assim as implicações psicanalíticas que desembocam no medo associado à castração – correlato da *impotência* do olhar masculino aqui já aflorado (cf. Iles 2003, 82). São parceiras anónimas de deboche, cenário tipo que arrasta consigo uma corrupção, uma perturbação incómoda que roça a *obscuridade*³²¹. O seu visionamento pode despoletar o distúrbio interior que leva à efusão do sangue e à manifestação dos órgãos. Aquele que nos retira da calma do sossego e nos atira para o estado de agitação violenta. Somos, na penumbra do espaço expositivo, tocados pela "turbulência" e pela "agitação" que atinge o ser "inteiro na sua continuidade" – aquilo que define, segundo Bataille, a "crise separadora" que nasce da "plethora" (Bataille 1988 [1957], 84).

Sarmiento é ardiloso e diabólico. A seriedade da arte é manchada com um mini *peep-show* instalado à espera do observador incauto, que cora e que se indigna. A actividade erótica, experienciada na pele do *voyeur* que por momentos vestimos voluntariamente, abre secretamente *essa fissura* específica da sensualidade humana. Ao

³¹⁹ Em relação ao cinema conservador, anteriormente mencionado, visado pelas dinâmicas de oscilação e instabilização que as câmaras preconizam em alguns trabalhos – veja-se mormente *Landscape* –, note-se que estas perturbam "o equilíbrio e a estabilidade das conveniências", para usar uma caracterização genérica de Alexandre Melo (Melo 1989, 13) sobre o trabalho de Julião Sarmiento.

³²⁰ Sobre o valor simbólico que a língua feminina detém ver Chrissie Iles. “Desde os tempos medievais, a língua era vista como um fetiche colectivo: um órgão rebelde, descontrolado, potencialmente pecador e, tal como Carla Mazzio observou, ligada a distúrbios da ordem política e social – características também imputadas à sexualidade feminina” (Iles 2003, 82).

³²¹ “Os corpos abrem-se à continuidade através desses comportamentos secretos que nos dão o sentimento de obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que transforma um estado dos corpos conforme à posse de nós por nós mesmos, à posse da individualidade durável e afirmada” (Bataille 1988 [1957], 16).

pôr em marcha este desassossego perturbador, dispara o mecanismo de repressão, de contenção, de disfarce. Porque o perigo da *crise* assalta-nos quando ficamos à beira de um terrível deslizamento.

Diante deste "espectáculo erótico", que muitos destes trabalhos corporalizam (*Sem Título (Strip)*, *Pernas*, *Cópias*, *Faces*, *Quatre Mouvements de la Peur...*), experienciamos a mesma aventura que a instalação *Etant Donnés* (1946-66) de Marcel Duchamp prepara na galeria: enquanto observamos a cena, podemos ser vistos por detrás, ser surpreendidos e assim sofrer o peso do olhar censuratório por estarmos *lá já há demasiado tempo*. Esta agonia de sermos "apanhados em acto" propicia o sentimento de vergonha. Entramos no terreno da contrição.

O crítico inglês William Packer, sobre o mesmo filme, *Faces*, refere que Julião Sarmiento exhibe um vídeo,

em larga medida mais sensual no seu erotismo do que qualquer outro mais explícito sexualmente - dois rostos femininos em grande plano, que se movem suavemente em conjunto, não realmente, mas como um sonho: e então, novamente em grande-plano, um beijo, longo, vagaroso e ambíguo em termos de género sexual (a gender-ambiguous kiss) (William Packer, Financial Times, 6-5-2000).

A situação em que o objecto do desejo se desdobra em duas figuras femininas é recorrente no trabalho de Sarmiento destes anos. Se nos reportarmos a *Sem Título*, *Sem Título (Bataille)*, *Cópias*, *Faces* e *Sombra*, todos estes trabalhos, de uma maneira ou de outra, são passíveis de evocarem o *cliché* das fantasias masculinas ("a posse simultânea das duas...")³²² pela via da sugestão ou concretização do amor homo-erótico entre mulheres assistido. Lugar-comum sobejamente recorrente na imagística pornográfica.³²³

³²² Na abordagem que faz de *Sombra*, em correlação estreita com *Faces*, Teresa Macrì aflora a "troca erótica entre as duas mulheres que se torna mais invasiva", em suas palavras, "espécie de retomada metafórica da duplicidade", que, em última análise, se tornam numa espécie de "uma multidão" (Macrì 1998, 103). Um pouco mais à frente, comentando *Faces*, Macrì nota que aqui Sarmiento radicaliza o seu discurso cinematográfico ao intensificar o "extático, lento, exaustivo", enquanto incitamento do desejo masculino através da fantasia erótica com base na "relação entre de duas mulheres" (Macrì 1998, 102).

³²³ Ainda sobre o papel da *homossexualidade* feminina, da relação "lésbica" ou do "amor sáfico" em acto, no imaginário das fantasias masculinas, e do fantasma da perversão que o assalta, escrevem Knoll e Jaeckel que, "independentemente das verdadeiras razões e formas da homossexualidade feminina, o amor lésbico desempenha na imaginação dos homens, na arte e na literatura eróticas e em todas as

Sobre esse paradigma, escrevem os autores do *Léxico do Erótico*, Knoll e Jaeckel, que,

Em todas as representações do amor lésbico é satisfeito o instinto visual do homem, sem que possam ser despertados sentimentos de rivalidade perturbadores pela presença dum outro homem (imaginário). A visão de uma orgia lésbica actua como a visão de um harém (Knoll e Jaeckel 1981 [1976], 25).

Numa outra perspectiva, se cedermos a uma leitura de recorte ideológico mais vincado (atendendo a uma conjuntura dos anos 70 marcada pela bandeira da liberdade/revolução sexual), não devemos descartar que o amor homo-erótico entre mulheres assistido arrasta consigo a *transgressão* do amor monogâmico, consubstanciando uma afronta crítica às normas sociais que moldam e afivelam as relação inter-pessoais.³²⁴ Verve sintomática da assunção e disseminação das sexualidades polimorfos, há muito vítimas da interdição, da censura, da denegação, tudo isso com efeitos que podem ser, como sabemos, de recusa, de barragem, de desqualificação permanente.

Sarmento aparece aqui como uma espécie de *anjo negro* que incita à subversão, ao trabalhar para um levantamento da censura secular através do signo da

formas de *pornografia* um papel notável. [...] Com as relações lésbicas, as mulheres intensificam o mistério da feminilidade, que mete medo ao homem e o estimula. Ele parece acreditar que as mulheres, quando se subtraem ao seu olhar e influência, devem dar maior apreço à sua pretensa depravação. Para isso contribui o facto de no amor lésbico só pode haver 'acções por substituição', que muitas vezes são consideradas 'perversas'" (Knoll e Jaeckel 1981 [1976], 25).

³²⁴ "O período sob análise [pós-Maio de 68] torna-se assim irrevogável, porque tendo colocado em discussão e aceitando a *igualdade entre as diversidades*, tanto sexuais como éticas, tanto sociais como privadas, tanto religiosas como políticas, tornou-se impossível estabelecer a diferença e distinguir entre o sublime e o ínfimo, o natural e o artificial, o masculino e o feminino, o corpóreo e o objectual. Tudo aquilo que *então* aconteceu foi, na realidade, a dissolução de uma hierarquia e de toda ou qualquer subordinação entre as linguagens e as coisas, entre o pensar e o fazer" (Celant 1999, 183).

Bernardo Pinto de Almeida detendo-se sobre um contexto conjuntural mais recente, parece ratificar em pleno nos seus enunciados o mesmo paradigma que a passagem supracitada de Germano Celant descreve a propósito do Maio de 68: "Na esfera vasta e cada vez mais alargada das vivências da sexualidade a nova cultura mediática pós-moderna assume também a incapacidade de definição de um modelo único para dar cada vez maior ênfase ao múltiplo – já não apenas os tradicionais pares de oposição homem/mulher ou até hetero/homossexual como também a presença em jogo do trans-sexual, etc., dando por vezes espaço a várias experiências da sexualidade por um mesmo sujeito – quebrando desse modo a noção tradicional de família sem todavia a pôr em causa na sua estrutura elementar (binária) que é a do casal – o dual que reverte ao uno –, mas desvalorizando o género que opunha em sexos absolutamente diferenciados o par tradicional" (Almeida 2002b, 88-89).

*transgressão*³²⁵. Modo fermente que toma de assalto o prazer disciplinado/domesticado, para o colocar fora do quadro das conveniências. A casta pacatez mumificada pelos grilhões dos *bons costumes* é abalada. Principalmente mediante uma exigência que corresponde ao impulso ético de re-significar politicamente o desejo (o domínio do erótico) como signo de liberdade. Por outras palavras, Sarmento promove com estes cenários forjados esta perversidade latente, talvez porque não há desejo destituído pelo menos de um pequeno *desvio*.

Entreve-se aqui uma tão subtil como poderosa ofensa à censura fundada na "lei dos costumes", através dos cenários-tipo do "amor depravado". Gesto perniciosamente calculado por atizar deliberadamente o juízo moralmente condenatório, feito aqui por intermédio de uma cascata de afrontas mutuamente interferentes. (1) Se visto pelo filtro da *obscenidade*, trata-se da escandalosa indecência que opera mediante o visionamento de uma cena que provoca emoções sexuais, e que por isso é susceptível de ferir os sentimentos de vergonha nos espíritos mais púdicos. (2) O presumido "fomento" da prática homossexual, entendida como "desvio" ou correlato de *perversão* (ver Knoll e Jaeckel 1981 [1976]), endereça-nos para os territórios assombrados/estigmatizados do "bizarro", do "anormal", do "patológico". (3) Ou, então, porque ficou preso num prelúdio insolúvel e circular³²⁶, que um infinito beijo amoroso consubstancia – “sequência ininterrupta [...] que vai girando sem conclusão” (Lingwood 1999, 17) –, somos assaltados pela *substituição* da consumação do acto da união por meio do coito³²⁷, o que, por seu turno, corporaliza um preliminar³²⁸ absurdamente cristalizado no

³²⁵

Sobre a premência do papel conferido à *transgressão* na conjuntura artística e intelectual que aqui nos detém, parece-nos útil apropriar a súpula que Eduardo Prado Coelho tece com grande propriedade partindo de Foucault e de Bataille: "A existência da Lei torna possível a sua transgressão. Este é o cerne da 'experiência do exterior' de que Foucault nos fala. Tal como, ao decifrar o Sistema que o determina, o homem do conhecimento transgride esse Sistema, embora o Sistema, como fundamento de todos os sistemas, se mantenha no seu recuo indefinido e na sua revelação sempre adiada, também no campo da prática a cada momento o homem transgride as leis que o cercam na exploração ilimitada do possível, e da morte. [...] Mas o que define o homem é a transgressão. Não quer isto dizer que se pretenda um regresso à natureza, mas sim um tipo de transgressão que não suprima as interdições, mas as mantenha transgredidas. Existe, assim, 'uma cumplicidade profunda da lei e da sua violação'" (Coelho 1967, LXVIII-LXIX).

³²⁶

No comentário feito a *Faces*, Teresa Macrì é um dos primeiros autores a tornar saliente este "lento preâmbulo erótico" que, por conseguinte, reulta numa "tensão quase escandalosa". E, nesse encadeamento de ideias, conclui a curadora italiana que, "o filme é, em Sarmento, um objeto bruto, lírico, sofisticado e indecente, erótico, errático, herege" (Macrì 1998, 102).

³²⁷

Argumenta S. Freud que os humanos nascem "polifórmicamente perversos", no sentido de que grande variedade de objectos possam ser uma forte fonte de prazer, sem ter a pretensão de chegar à finalidade última, ou seja, ao acto sexual.

prazer prévio (ver Knoll e Jaeckel 1981 [1976],114) como verdadeiro objectivo sexual³²⁹.

Deste modo, vemos então que a *perversão* actua no trabalho de Sarmiento a vários níveis. Outro exemplo, a este título paradigmático, é *Cópias*, em que aparecimento inesperado do artista no final do filme remete para a revelação do *topos* do "mirone pervertido", intruso que acaba por se revelar inteiro, e se exhibe na sua condição de *voyeur* sem vergonha nem moralismos.

Aqui Sarmiento, embora consciente da "fase do espelho" lacaniana, não se detém nela, na sua simples "exemplificação", agudiza antes a re-descoberta do corpo pela via erótica enquanto exercício de deleite *voyeurista*. Também neste ensejo consegue *transformar uma coisa fria numa coisa quente*, ao substituir o momento (putativamente "assexuado") da tenra idade prescrito por Lacan (seis a dezoito meses), pela presença cúmplice de duas mulheres sexualmente maduras, que aparecem desfrutando a nudez própria e alheia. A energia libidinosa dessa encenação erótica, alusiva ao jogo preliminar, alimenta a arrebatada pulsão em direcção à *tomada* por parte de quem vê de *fora*, à erupção do avanço feroso que, por *indeferido*, despoleta a ansiedade palpitante, a sofreguidão dos dentes cerrados, por não suportar a contenção dos refluxos interiores.

Incarnamos, na precária solidão que a *black box* nos proporciona, o olhar travesso e lascivo do libertino. Encontramo-nos diante desse fascínio da presença ora subtil, ora excessiva, da luxúria, do transe voluptuoso que inquieta, que perturba e

³²⁸ Na descrição que o próprio Sarmiento faz do filme *Faces*, podemos ler: "começa com o cabelo. [...] Seguidamente beijam-se. [...] Um beijo que dura dez minutos. Depois a câmara desloca-se para as mãos. Uma mão tocando a outra" (Julião Sarmiento in Celant 1997, 105).

³²⁹ Para os efeitos que nos servem neste contexto, a problemática da *sexualidade sem finalidade reprodutora* encontra-se magistralmente colocada no livro *História da Sexualidade - I. A vontade de Saber* de Michel Foucault, originalmente publicado no exacto ano em que o filme *Faces* de Julião Sarmiento é produzido. "Porque não estará esta discursificação do sexo ordenada à tarefa de expulsar da realidade as formas de sexualidade que não estão submetidas à economia rigorosa da reprodução – dizer não às actividades fecundas, banir os prazeres marginais, reduzir ou excluir as práticas que não têm por fim a geração? Através de tantos discursos, multiplicaram-se as condenações judiciais das pequenas perversões; anexou-se a irregularidade sexual às doenças mentais; da infância à velhice, definiu-se uma norma de desenvolvimento sexual e caracterizaram-se cuidadosamente todos os desvios possíveis; organizam-se controlos pedagógicos e tratamentos médicos; em torno dos quais pequenas fantasias, os moralistas, mas também e sobretudo os médicos, reuniram todo o vocabulário enfático da abominação: não serão estes meios utilizados para reabsorver, em proveito de uma sexualidade genitalmente centrada, tantos prazeres sem fruto? Toda esta atenção palradora com que fazemos tanto barulho em torno da sexualidade, nos últimos dois ou três séculos, não estará ordenada a uma preocupação elementar – a de garantir o povoamento, de reproduzir a força de trabalho, de afastar a forma das relações sociais, em suma, de arranjar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora?" (Foucault 1994 [1976], 40-41).

sufoca até ao limite do arrepio. Impondo ao observador esse sobressalto, Sarmento converte-o irremediavelmente em "vítima" de uma armadilha da qual ele parece não se conseguir libertar, condenado a perseguir a demanda que consubstancia o *desejo de (apenas) querer desejar mais*. Ao mesmo tempo, é desencadada a vergonha do perigo do pulsar, da aceleração ofegante, daquele ritmo-outro que nos desapossa, que nos furta do equilíbrio da normalidade, que desestabiliza a máxima confiança no controlo absoluto de si sobre si mesmo.

Para retomar a crítica supracitada que João Lopes escreveu sobre a antológica exibida pelo Museu do Chiado (Lisboa, 2002/2003), o respeitável crítico de cinema sela o seu texto com uma passagem impregnada de uma profundidade absolutamente inquietante.

No limite, cada imagem significa através do encontro sensual, porventura perturbado e perturbante, com cada espectador. Na melhor das hipóteses, esse mesmo espectador compreenderá que o seu desejo é a única arma genuinamente política que em si transporta. O que, bem entendido, faz medo – nos anos 70 ou agora (João Lopes, Diário de Notícias, 1-2-2003)³³⁰.

³³⁰

Esta passagem de João Lopes encontrará uma curiosa reverberação num texto publicado no mesmo ano da autoria de Chrissie Iles, que termina com a seguinte frase: “No cinema secreto de Sarmento, o observador fica sempre suspenso à beira do desejo, nunca autorizado a entregar-se completamente, mas envolvido pelo seu perigoso prazer” (Iles 2003, 97).

EPÍLOGO:
ensaio para uma conclusão

Chegados ao fim deste estudo cabe tentar precisar melhor os pontos de chegada a partir das primeiras linhas de análise que fomos desenvolvendo ao longo do corpo da dissertação. Em jeito de epílogo, atentamos um ensaio que não é mais do que uma súmula algo esquemática em relação aos dados verificados e aos resultados das hipóteses explicativas esboçadas.

Ficou apurado que desde cedo Julião Sarmento se desembaraçou dos preconceitos da "pequenez" territorial a fim de satisfazer uma necessidade absoluta de confronto artístico transfronteiriço. Uma atitude anti-localista levou-o a explorar uma disparidade de interesses e eixos de pesquisa em articulação com tendências de *vanguarda* já com considerável difusão em Portugal no quadro da conjuntura artística dos anos 70 do século XX.

Com o olhar dirigido para o exterior, e sem ter sido necessário emigrar, Sarmento adaptou preocupações plásticas e obsessões temáticas construindo uma linguagem muito singular ao postular um conjunto de indagações vincadamente idiossincráticas. Rede de fios que, mais do que justapostos, afiguram-se-nos mutuamente interferentes em revolvimentos diversos.

De 1972 a 74 a adesão singular a uma pintura de filiação pós-*pop* é pautada por fragmentos de nítidos recortes e por um cromatismo vivo e limpo devedor da linguagem gráfica. Num primeiro momento, sem abandonar este género disciplinar, Sarmento continua dentro da figuração, utilizando esta como modo de questionar as suas próprias convenções. A homologia entre enquadramento e "découpage" do cinema faz desalinhar o entendimento modernista do quadro, consubstanciando uma interrogação do pictórico enquanto tentativa de trans e interdisciplinaridade. Sarmento explora uma fina

simulação da abordagem cinematográfica que comporta a consciencialização do ponto de vista, os elementos base do enquadramento e da perspectiva, o recurso ao corte, o distanciamento e a promessa de narrativa. A tensão óptica é igualmente procurada através de fundos lisos com padrões geométricos (memória do papel de parede), complexificados mediante projecções sobrepostas de silhuetas. A par da elisão despersonalizante da figura feminina, enquanto alusão a uma encenação abstracta do desejo, é omnipresente a sugestão de cenas que implicam vagamente o erótico (quartos, camas...) e o uso não explícito da nudez sexuada (fugidia) enquanto estratégia de aliciamento compulsivo da visão.

Nas primeiras experiências operadas no domínio da fotografia, essa genealogia “pop” ganha também justificação e fundamento se notarmos as prerrogativas que lhe são específicas, a saber: a ressonância de estereótipos provenientes dos *mass-media* que se articulam por justaposição, acumulação, seriação, repetição, associação; o uso da estética do *snapshot* e de jogos que adoptam modos de composição (e recombinação) próprios da linguagem fotográfica; a emergência de novas formas e estratégias de significação repudiando a mera aparência formal e os parâmetros da “beleza pictural”; a renúncia de uma concepção da fotografia enquanto prática autónoma e especializada, tornando irrelevante os valores associados ao preciosismo técnico e formal, às retóricas do acabamento e aos apelos contemplativos sustentados pelas directivas modernistas.

Sarmiento muda quase abruptamente de trajectória quando decide que, em vez de transladar as prerrogativas da foto (o *fotográfico*) para o plano estrito da pintura, faria mais sentido recorrer ao primeiro *medium* de modo autónomo, “sem estabelecer uma relação mais independente entre a fotografia e as artes visuais” (Sarmiento). Começa então a trabalhar a fotografia “como artista”, abandonando definitivamente a prática pictórica, e deixando, correlativamente, também de “fazer fotografia como fotógrafo”. Esta viragem enquadra o artista num amplo movimento rupturista, aquilo que poderíamos designar de *des-especialização* e *re-especialização* do fazer fotográfico.

Por volta de 1974/75, produz-se assim o abandono dos padrões plásticos até aí seguidos, enformados pela filiação warholiana e pós-pop no que respeita sobretudo à fotografia, e adoptam-se correntes e directrizes que acompanham o novo real em construção. Desse modo, a obra de Sarmiento produzida a partir de meados do decénio aproxima-se de artistas e tendências de matriz (pós-)conceptualista, estabelecendo um

maior e mais informado diálogo com as linhas axiais que a contemporaneidade internacional então experimentava.

Em relação à pintura, a ruptura resulta abrupta e programática. Sarmiento não envereda pela sua objectualização – como outros o haviam feito (Helena Almeida ou Jorge Pinheiro) – na qual o *objecto* operaria como principal frente aberta na indagação sobre novos suportes ou formas de expressão. O substrato ideológico apenso às lógicas da neo-vanguarda e a necessidade de experimentação haviam posto em cheque os géneros tradicionais, nomeadamente a pintura como linguagem dominante.

Ao mesmo tempo que se processa e aprofunda o interesse pela fotografia trabalhada agora de uma maneira “diferente” (Sarmiento), a verve baseada no experimentalismo anuncia a chegada de um tempo novo, que encontra nas práticas associadas aos novos *media* um caminho resolutivo e repleto de possibilidades. A fotografia, o filme, a *performance*, a instalação, o som, o vídeo e o cruzamento de todos estes processos erigem-se em caminhos de expressão de novas preocupações que encaram a obra como projecto, documento ou processo, perseguindo a sua desmaterialização.

Sarmiento conecta-se inteiramente com o novo paradigma que faz sentir a sua progressiva integração no contexto internacional depois de começar a produzir dentro dessas novas directrizes. Genericamente, a viragem baseia-se numa contestação feita a vários níveis: a redefinição do estatuto do artista e do próprio *objecto* artístico; o questionamento das disciplinas tradicionais, indagando diversos modos de trans e interdisciplinaridades; a instauração de novas formas de relação do artista com o meio, baseadas no conceito de colectividade e interactividade interpretativa – tanto ao nível da produção como da recepção – quando levado pelo espírito que orienta os propósitos da AZ e do seu promotor, Ernesto Sousa. Nesse ambiente procurou também uma intervenção social e política, uma acção transformadora do quotidiano colectivo, de natureza ética, indagando as relações arte-vida e fomentando a demanda de um papel activo para o espectador.

Com estas coordenadas, fizemos alusão ao modo como operam as bases para uma conceptualização que assim emerge e se efectiva como central para a compreensão do papel absolutamente nevrálgico que a obra editada (*edições numeradas*) de Julião

Sarmiento detém – área de trabalho profundamente negligenciada até à publicação, em 2007, do seu primeiro catálogo *raisonné*.

Neste encadeamento, referimos um ideário multifacetado que convive e interage com a franca adesão à reprodutibilidade técnica, com os primados da interdisciplinaridade, da anti-especialização, da fuga à manufactura, da noção de "campo alargado", da primazia conferida ao conceito/proposição e ao *processo* sobre o objecto, e da correlacionada expansão do domínio textual que entretanto se desdobra e se matiza ante os diversos repensamentos emergentes vindos dos territórios do movimento geral da heterodoxia conceptualista. No fundo, apresentámos, em jeito de súmula, uma miríade de aspectos que marcam aqui o singular cruzamento que Julião Sarmiento tece entre as designadas linguagens "pós-conceptualistas" e os *media* experimentais que definem genericamente a "vanguarda" artística do período em análise.

Mas importa vislumbrar o trabalho de Julião Sarmiento também a partir de um outro ângulo, pensando-o do lado mais estrito dos eixos matriciais de indagação que a obra, ela mesma, apresenta enquanto estrutura interna feita de fios de temáticas e de obsessões. Algumas das quais são problemáticas que o artista vem pondo, expandindo e ramificando, há mais de trinta anos e que, em filigrana, seguem toda a sua obra como um cordão director.

Parece-nos evidente a ideia de que o trabalho de Sarmiento se desenvolve (e desdobra) em resultado da constituição ininterrupta de um corpo coeso de problemas e temáticas que nela permanecem ora emergindo, ora se perdendo, num entrelaçamento perpétuo. Mas o que, neste contexto, importa evidenciar, resulta sobretudo de uma tão improvável capacidade de expansão e desdobramento da prática artística em razão da atitude de radical experimentação que estava no epicentro do seu processo criativo de então.

Na incumbência de enquadrar o trabalho do artista no seu tempo geracional, resultou mais incisivo evocar um círculo de influências e referências menos estrito (ortodoxo) e mais lato (heterodoxo). Apesar de algumas incursões muito pontuais pelas regiões do conceptualismo mais purista, a preponderância linguística no trabalho de Julião Sarmiento é um facto assinalável, mas raras vezes actua isolada ou

autonomamente. Podemos acompanhar uma trajectória feita através de um série de peças, documentos e experiências que recorrem ao dispositivo fotográfico onde se justapõem texto e imagens, nos quais Sarmento conjuga uma dimensão linguística com processos de serialização e classificação mediante uma distinta objectividade de meios e de métodos que podemos apelidar de *operações de sistematização conferidas pela linguagem*.

Porém, alguns autores coevos (como Ernesto Sousa e Leonel Moura) foram argutos ao detectar que a pretendida objectividade habitualmente associada a uma série de procedimentos usuais na prática conceptualista – recurso à fotografia documental, serialização, indexação, sistematização, dispositivos/exercícios tautológicos, registo temporal ordenado, articulação entre imagem e texto – convive, no caso de Julião Sarmento, surpreendentemente com as tónicas subjectivistas (ou mesmo sentimentais) ligadas a *constrangimentos* (que consubstanciam uma então apelidada "revolta contida") apensos ora à situação da *clausura* existencial experimentada, ora à *leitura literária* (já não lacónica, analítica e positivista), ora à *imersão contemplativa* associada à paixão ou à perversão.

Na senda de alguns autores que recentemente têm vindo a distinguir um conceptualismo que se afasta do modelo Kosuthiano, desmentindo a sua pretensão a discurso fundador e exclusivo, a propósito do *corpus* apresentado na mostra *Trabalhos dos anos 70* (Lisboa, 2002-/3), Ricardo Nicolau reclamou um revisionismo ante o movimento da ortodoxia conceptualista (orientado pelo positivismo lógico de pendor tautológico), partindo da verve *indexal* tal como conceptualizada por Rosalind Krauss. Uma renovada atenção da historiografia ao conceptualismo que tem originado uma constante releitura e reescrita, permitiu-nos enquadrar o trabalho de Sarmento sob um novo olhar.

Assim, em sintonia com uma via conceptual heterodoxa, marcadamente híbrida, constatámos que Julião Sarmento apresenta uma obra simultaneamente linguística e sensorial, objectiva e com lampejos subjectivizantes, de tom lacónico/sistematizador e atravessado por uma profunda ambiguidade do ponto de vista semântico, onde a primeira aparência de denotação pura (afecta aos processos tautológicos) logo se desfaz no carrossel vertiginoso dos significantes.

Acompanhando o repúdio a uma pretendida neutralidade linguística, a condição referencial do real (e modos como este é filtrado) torna-se também num ponto de partida para a criação de novas realidades de trabalho que Sarmiento desenvolve *com* e *sobre* os novos suportes. Complexificando a pureza do conceptualismo ortodoxo, o artista levanta diferimentos perceptivos em relação ao espaço e ao tempo, especialmente no que concerne ao corpo e ao desejo que aquele despoleta quando mediado pela imagem. Desse modo, as tónicas persistentes ligadas ao voyeurismo e fetichismo sexual, na fotografia sequenciada e no filme, conduzirá a uma pesquisa que transmuta os corpos em aparições, em percepções virtuais ou em objecto de registos seriados, filtrando-os por vezes mediante um regime de indexação, introduzindo descontinuidades na leitura, obrigando o espectador a processar a diferença.

Em suma, a sexualidade é submetida ao rigor do método conceptualista, à qual não estará alheia, no caso de Sarmiento, uma cerebralidade sadiana. Compreendemos ao nível da metodologia e dos processos, neste ponto, uma profunda homologia com a escrita de Marquês de Sade enquanto obsessão enumerativa que inventaria pecados ou perversões, roçando por vezes a regra da exaustividade.

Uma visão de conjunto permite observar que, adoptando o olhar libertino, Sarmiento *isola* a mulher em inúmeros lugares obscuros e íntimos (genérico cenário de repressão e claustrofobia, de clausura aparentemente inviolável); *articula* posições, figuras, episódios, sessões; *ordena* o ritual que lhe regula o prazer, determinando as posições e dirigindo o desenrolar geral da operação erótica (o exercício, a sessão, a orgia); *teatraliza* situações-padrão tornando-se num cenógrafo e encenador (ordenador), para se dispersar através de posições, episódios, narrativas e suas combinatórias (que são por definição operações analíticas) que coloca e vai escalonando até ao infinito.

Esta homologia é capital porque assimila a erótica sadiana a um sistema de procedimentos verdadeiramente formal que lhe é afim, no sentido que partilha com ela uma *delicadeza* enquanto capacidade de análise e simultaneamente um poder de fruição.

Desse modo Sarmiento faz também do corpo um terreno de experimentação dominante ao longo dos anos 70. A foto sequenciada e o filme retiram-no na esfera convencional da representação secular, explorando o poder presentificador/indexal intrínseco aos novos *media* usados como registo documental do processo. Essa via permitirá ao artista indagar, ao invés do corpo figurado (representado), o corpo e os seus

vestígios, articulado com as tónicas da ausência (e do crime) em cenários por vezes mergulhados numa ambiguidade inquietante.

É nessa esteira que devemos afirmar então que Julião Sarmento se afasta dum *conceptualismo dogmático* (onde a auto-fundamentação tautológica ocuparia todo o espaço), em razão do seu caminho pessoal percorrido nos anos 70 apresentar afinidades indesmentíveis com o *vasto campo conceptual*, sobretudo ao negar-se às restrições que marcam – sem com ela se confundir – a arte que se anuncia como reflexão sobre a arte "em geral" a favor de uma "pura heterodoxia" que integra a *verificação* de dados empíricos.

No encaço das obsessões temáticas e eixos angulares que presidem o seu campo de pesquisa aflorámos, desde logo, um *predomínio da dimensão sensualista da pele*. Foco de interesse correlacionado com a "estética do contacto" a que Ricardo Nicolau recorre para sinalizar uma das tónicas de indagação mais proeminentes de Julião Sarmento na época em estudo. Ao enlaçar finamente a Fotografia com a Pele, mediante uma inusitada interpermutabilidade, Sarmento convoca as poéticas, então sobejamente em voga, de inclusão inequívoca de marcas do real, a fim de explorar a ideia de corpo ausente (e seus vestígios), lembrando assim uma evidente *congruência entre desejo e índice*.

Fizemos por diversas vezes menção à tradução manifesta de uma ânsia, quase irreprimível, pelo *toque*. Por isso desde cedo a *pele* é uma das suas principais recorrências temáticas – porque "a pele é a fronteira do corpo", porque "é na pele que se joga o intervalo entre os corpos e o toque", porque é através dela que sentimos o "peso da impossibilidade" (Sardo).

A indagação desenvolvida por Sarmento em torno desta ânsia pelo *toque* – como apelo a uma *sensação corporal diferida* tornada reflexiva e auto-consciente –, atinge igualmente a sua filmografia inicial. Com este *medium*, o artista irá postular, desde logo, um valor programático, à guisa de reflexão sobre os questionamentos warholianos no tocante ao "poder erótico do ecrã de cinema" (Iles), justamente quando hiperboliza, pela via incisiva do erótico, o *interruptor da hiper-consciência da nossa própria corporalidade, como se compensasse o que nos foi negado*.

Entroncando numa nova vaga de artistas que, remanescentes das propostas surgidas nos Anos 60, se liberta da sua condição cristalizada e mais convencional, Sarmento experimentará a *ultrapassagem das restrições da imagem única*. Os *story-boards* ou as "micro-ficções suspensas" (Sardo) são movidos por um "desejo de narração" (Marí) declaradamente subsidiário da linguagem cinematográfica e dos procedimentos de *montagem* a si inerentes. Porém, será o repúdio da *casualidade linear* (Macrí, Lapa, Pinharanda) e da "ideia de desenlace" narrativo (Macrí, Nicolau) que marcará um dos seus desígnios principais. Ao explorar a *expansão das possibilidades narrativas* (Lapa) que brotam do seu uso particular da imagem e do texto, Sarmento promove, junto do espectador, o sentido da irresolução.

Nesse domínio a "fotografia encenada" opera quando recorre a uma ficção que não raras vezes alude à literatura do Romantismo e aos domínios da fantasia. Plenamente integrado nos principais vectores que enformam a fotografia artística mais actual, Sarmento foge às directrizes exclusivistas do documentarismo – que marcara as práticas do conceptualismo ortodoxo – em prol da tensão entre documentação e ficção. Trata-se, pois, de uma zona de tensão que explora, em deliberada ambiguidade, o “regime privado e público” ou a “encenação/representação da auto-biografia” (Sardo).

No contexto do trabalho de Sarmento a Animália, enquanto iconografia pessoal, apresentar-se-à como uma verdadeira "erótica" (Sardo). O interesse do artista por Joseph Beuys – no que diz respeito à *exploração da divisão animal/humano* e às *implicações políticas dessa divisão* – endereça-o às regiões dissimuladas de uma “energia elementar” secularmente aplacada. Este gesto permite abrir brechas nos dogmas inquestionados que vinculam a ideia de *alteridade/superioridade* humana à legitimidade da *subjugação* – como correlato de *encarceramento* do animal selvagem ou de *domesticação*. Por essa via se justifica um exercício de *regressão* à condição do infra-humano ou a exaltação animal que desperta o instinto puro sem a capa da proibição.

A reversibilidade de olhares (e de lugares) é potenciada quando o artista converte ironicamente o estudo científico do *comportamento* animal (pretensamente pautado pela neutralidade ideológica), no campo dos códigos antropológicos que

enformam a nossa atitude e reacção quando ocupamos a situação de espectador/visitante do Zoo. Neste âmbito ainda, a *performance* – enquanto interiorização por parte do artista do animal enjaulado – servirá a Sarmeto para questionar a concomitância tensional de pólos antagónicos, como os existentes entre homem/animal, observador/observado e caçador/capturado ou predador/presa. Este facto levou-nos a entrever, em Sarmeto, um eventual sotaque a "crítica institucional". Esta convocação ensaiada, ainda que com certo risco (porque a contracorrente das asserções de Lapa) assenta na convicção de que o artista põe em cheque o Jardim Zoológico – em razão das lógicas que o enformam serem alvo de um acutilante *desocultamento* da estrutura simbólica da linguagem e dos códigos institucionais que o sustentam, aos quais o visitante do zoo cegamente se sujeita, mergulhado na ilusão sancionada pela capa da neutralidade do conhecimento científico.

Problematizámos longamente o “papel do corpo na construção de uma semiótica do desejo” (Lapa), nomeadamente no que diz respeito à citação de imagens e esteriótipos veiculados pelos *mass média*. Acompanhámos o modo como a manipulação latente à construção fotográfica e às idealizações comuns revestem a imagem da mulher quando nutrida pelas fantasias masculinas. Absorvendo as correntes conceptualistas *em sentido lato*, é de destacar, em Julião Sarmeto, a referência às propostas adstrictas à *performance*, em que é estabelecida uma nova relação com a ideia de pose e encenação.

Sarmeto demonstra que para *fazer ver* o corpo é necessário deslocá-lo, refractá-lo na metonímia do seu vestuário, ou reduzi-lo a uma das partes. Por isso a indumentária sexualmente fetichizada será um tópico de análise, tematizada mediante um fermento diálogo com a teoria psicanalítica (que reveste o “fetiche”). Sarmeto presenteia um repertório da roupa feminina coligada à esfera do “erótico”, estabelecendo um jogo perverso de signos e de funções.

Sendo analítico, o olhar de Sarmeto só se pode apoderar do corpo quando o fragmenta. Por isso experienciamos recorrentemente a situação em que o objecto se desagrega e se dispersa em infinitas imagens parcelares obsessivamente desejadas. Porquanto, o fetiche sexual é igualmente afluído mediante planos obsessivos focados em partes do corpo. Daí a *polaroid* ser o melhor meio capaz de alimentar o desejo que produz a própria imagem, fugindo dos seus pressupostos estéticos modernistas (da

utopia, do uno, da transcendência) em direcção à convenção dos usos deselegantes (o inestético, o rude e o desajeitado instantâneo) que visam o *óbvio*. O papel do "detalhe" como elemento que "fornece um ponto de referência à sensualidade corporal" (Celant) alia-se assim à crua demonstração de que o objecto de desejo é, por condição, "intotalizável e irrepresentável" (Melo), em razão da natureza obsessiva das dinâmicas do imaginário ser "demasiado intensa para nele preservar a unidade" (Melo).

No fundo, Sarmento envereda por um mapeamento de projecções da alteridade sexual assente invariavelmente no corpo feminino eroticizado, consubstanciado pelo olhar masculinizado, predador e *voyeur*. Neste ponto irrompe a insinuação de um imaginário *genérico* ou mais *standardizado* a fim da mulher cumprir com eficácia o seu papel de dispositivo de criação de "elementos da montagem erótica de atracções" (Tarantino). Por isso ela surge despida de qualquer psicologia e da sua individualidade enquanto sujeito (espécie de boneca funcional). Na qualidade de imagem da "essência da mulher", isto é, de uma "identidade genérica" (Sarmento), ela funciona, assim, tão-somente, como ponto de apoio para dinâmicas que na sua tensão global visam uma generalidade mais vasta – a *ideia de objecto de paixão* (Melo).

Este aspecto faz sistema com um outro. O lance da adução metódica, enquanto "sedução fria" (Celant) ou "espécie de sexualidade desapaixonada" (Tarantino) transporta-nos para uma *analítica sadiniana* que lhe é estruturante. Por isso, na inusitada abordagem que Sarmento faz do *strip-tease*, uma perversidade desalinha a sua lógica habitual fornecida por uma inversão radical: a "imobilidade" em vez da dança. Na esterilidade que a fleuma analítica corporaliza ressurgem a ressonância da *indiferença*. Forma-se subitamente uma assombrosa congruência entre a *anomalia* (ou *irregularidade*) que Sarmento imprime ao *topos* do *strip-tease* e a *apatia* que reveste a atitude comum do libertino.

Sarmento também indagará continua e perversamente sobre o *voyeurismo*, ora montando um espectáculo de *strip-tease*, em que o olhar não atinge o segredo e a transgressão do sujeito encoberto num espaço-sombra clandestino, ora sublinhando uma permutabilidade, uma reversibilidade essencial, no que concerne à mútua sedução entre o observador e o observado. Noutros ensejos experimentamos a inquietação do lugar encoberto, incarnando o *topos* do "ver sem ser visto" encenado pelo artista (colocando o seu alvo, a sua vítima, longe de todos os olhares, mesmo cúmplices, onde ele está

irreversivelmente só com o seu objecto). Concomitantemente somos submetidos à concretização de uma estratégia de sedução vivencialmente experienciada pelo observador feita a partir da *exploração de um espaço psicológico partilhado entre o observador e o observado*.

Por vezes o espectador assume-se inelutavelmente como *intruso* (mas ao mesmo tempo espécie de sentinela do deboche, que acompanha o libertino para todo o lado). Aqui o artista torna tangível um “voyeurismo invertido”. Dispositivo armadilhado, quando o espectador se torna em *objecto*, iluminando ou descobrindo um movimento que vai da onnipresença à auto-consciência da sua verdadeira condição, e à qual o próprio artista alude alegoricamente mediante uma publicidade “descarada” da sua presença – gloriosa assunção de uma natureza *voyeurista-exibicionista* que lhe é própria e que na essência o define.

Tempo também para questionar o Espelho, tomado como próprio símbolo do narcisismo (do Eu, da Unidade refractada, do Corpo reunido), que se complexifica, quando convertido em dispositivo estrutural onde mediante um processo de identificação/transitividade, a reflexividade especular da visão se materializa na reversibilidade sensível do corpo. Ao mesmo tempo o *jogo* desenvolvimento do espelho torna-se uma inquietante alegoria sobre a condição própria do *voyeur*. A reversibilidade do olhar induz a sedução do objecto filmado em relação à câmara e a sedução do filme em relação ao espectador. O circuito infundável gera reverberações sobrepostas iluminando a condição de *voyeurismo* enquanto jogo de espelhos que inclui um abismo de imagens – singular sistema de trocas, permutas e reversibilidades.

A própria natureza do *olhar*, tomada no âmbito do desejo exercitado/experimentado em contexto expositivo ante a *imagem em movimento*, constituiu um dos centros da pesquisa de Julião Sarmiento. Pois na partilha do mesmo espaço com outros visitantes, somos assaltados pela *consciencialização da vergonha do olhar indiscreto* (Sartre). A deslocação da responsabilidade deste olhar sobre o espectador resulta num *desvelador* incómodo: escravizado pela compulsão de continuar a *ver* torna-se vítima do seu próprio olhar. No processo de auto-consciência que desmonta o processo voyeurista, o observador sente-se por fim assolado por um alteridade súbita de papéis ante uma imagem que atrai e espelha o olhar que a olha.

O nexo implícito ou estrutural entre o olhar oblíquo, esgueelhado, e a própria condição do olhar *voyeur*, ilícita e furtiva, leva Sarmiento a oferecer-nos imagens fugidias, captadas *de relance*. Por isso muitas delas são desfocadas ("blurred", "fuzzy") por efeito de uma visão momentânea e imperfeita. Como as obras do artista bem o demonstram, a imagem mais desejada, o corpo mais desejado, nunca são suficientemente nítidos. É por isso que a imagem nunca é dada em definitivo, é o *oscuro objecto do desejo*, o produto de um jogo de dissimulação e revelação, de uma relação de forças entre um imperativo (moral) de *esconder* – proibição, restrição, tabu – e um desejo (travesso, transgressor) de *desvendar*.

Sarmiento explorará as novas possibilidades inerentes à *imagem em movimento* segundo as orientações *alternativas* do cinema experimental. Ponto fulcral é a homologia entre a *dilatação/retardamento do tempo* simulado por via tecnológica e a própria natureza do olhar *voyeur* que se detém hipnoticamente na contemplação muda que suspende o fluxo normal da duração, visando congelar, eternizar, o momento e assim o seu objecto de atenção. Em outras abordagens Sarmiento promove uma fina cumplicidade com o cinema ao hiperbolizar uma estrita congruência entre voyeurismo-fetichizado e olhar filtrado pela câmara. Mediante "uma relação não diegética" (Ávila), umas vezes Sarmiento oferece, em longos planos-sequência, percursos obsessivos, lentos e com grande proximidade sobre o corpo feminino, ora detendo-se, ora entremeando-se com subtis movimentos. Noutras vezes entra em acto a homologia com a "acção dos órgãos", que na "actividade erótica" – tal como a descreve George Bataille – é "semelhante ao vaivém das vagas que umas nas outras se penetram e se perdem". O artista coloca em acto a convulsão convocadora das dinâmicas de oscilação e de instabilização que perturbam o equilíbrio e a estabilidade associados às imagens idílicas da representação erudita e secular. Daí, mais uma vez, o laço que une a câmara cinematográfica ao olhar do *voyeur*. Focámos as analogias entre o deslocamento do olhar e o cinema através o seu sistema estrutural de enquadrar e desenquadrar o objecto; o fetichismo como decorrente natural do exercício do olhar e da atenção como modos de retalhar o real e os corpos; os processos de eleição obcecada de determinados fragmentos, perspectivas, detalhes; a hiperbolização da tipologia *voyeur* através de um movimento obsessivo portador de dinâmicas de invasão (de "penetração"); a identificação do movimento da câmara com o olhar pulsante, alusivo à intrusão que o

corpo masculino sofregamente aspira; a infinita deambulação que oscila entre o deter-se e o deslocar-se, como um "vaivém" conotável com os órgãos sexuais.

Constatámos também que em algumas sequências fotográficas Julião Sarmento desenvolve movimentos de abordagem sado-erótica, próximos da manipulação voyeurista do *suspense* cinematográfico. O artista faz-nos fantasiar, por exemplo, com a violação, mediante o uso macabro do corpo imóvel, plenamente disponível. O recurso ao dispositivo fotográfico permite simular a sensação de “ter estado lá”, capturando o acto criminoso em processo. Trata-se de uma fina homologia entre a *captura* da vítima e a *captação* da sua imagem.

Com a atemorizadora perseguição da mulher semi-desnudada, accionamos de pronto o *cliché* que o cinema tipificou. Ao ampliar e distorcer fórmulas e lugares-comuns Sarmento faz-nos tomar consciência de que, nessas condições, nos tornamos simultaneamente *voyeurs* e criminosos.

Imbuído no universo sadiano, Sarmento entrosa o erotismo com o crime ao submeter a violência ao sistema de linguagem articulada, combinando, segundo regras precisas, as acções específicas, enquanto código elaborado. Ao mesmo tempo denuncia uma sociedade que regida pelos bloqueios da moralidade, cinicamente nunca poderá reconhecer uma erótica estruturalmente ligada ao crime.

De maneira diversa, Sarmento revela-nos um mundo interior em que o libidinal e o violento convergem, dissolvendo-se um num outro até as subtis expressões de desejo e medo se tornarem indiscerníveis (Spector). Ao provarmos o delicioso sabor da sibilina ligação entre deleite e horror, o artista reporta-nos à "sensualidade aberrante" a que George Bataille se refere para classificar a singular asserção sadiana que associa a imagem do "assassínio" a uma "ideia libertina". O espectador adere a este traço mórbido, mas não sem pavor e inquietação, ao incarnar, na solidão da sala de projecção, o olhar travesso, lascivo, que acciona a relação subterrânea entre morte e a excitação sexual que em nós habita.

Ao entrarmos nos territórios da *fantasia* Sarmento mostra que esta “pode ser perpetuamente repetida com revisitações menores ao cenário imaginado” (Spector). Assim o artista regressa continuamente a um mesmo lugar e a um mesmo enredo cujo desenrolar opera de um modo invariavelmente *circular*. Por isso Sarmento recusa o

desfecho, o desenlace, em razão do movimento do desejo não consistir na sua plena satisfação mas na sua *repetição*, ou seja, na produção de uma circularidade infinita.

Nos meandros de uma fantasia estreitamente aliada à pulsão voyeurista e a uma certa ideia de *mal*, Sarmiento faz-nos desenterrar uma atitude, dormente em nós, estruturalmente integrante do nosso processo de recollecção e recriação enquanto dispositivo de construção de um território de desejo, no qual se experimenta diferentes combinações adstritas às possibilidades infindáveis da montagem.

Se, por um lado, o desenvolvimento diegético serve a Sarmiento para a elaboração de pequenas ficções encenadas (enquanto “desejo de narração”), por outro, este é paralelo a uma pesquisa em que a sequência fotográfica, fílmica ou videográfica, suspende a narrativa para se deter sobre a experiência do tempo *por* ou *em* si mesmo enquanto matéria de indagação. Sarmiento faz do Tempo, a sua experiência, o protagonista em detrimento dos conteúdos iconográficos. Trabalha com plena consciência de ser ele um material a isolar e a expor, contemplável, vivenciável.

Começa, no campo da fotografia, por testar os limites da imagem única mediante a encenação do micro-evento (o instante incaptável). Como resultado da *justaposição* e *combinação*, a sequência dos gestos num curto espaço de tempo evoca a memória do fotograma, aludindo criticamente ao poder *sugestivo* da fotografia quando invoca o cinema na tarefa (“ilusionista”) de significar movimento. Sarmiento parece demonstrar que o fotograma fílmico se opõe ao próprio filme por uma clivagem que não é a de retirar antecipada e ilegalmente (imobilização de uma cena extraída do fluxo do tempo) mas antes a da perversão: viola o carácter aparentemente total da figuração (por exemplo, do “instante decisivo” que pautara as directivas da fotografia modernista), e corta com o funcionamento de um sistema normalizado de expectativa conferido pelo cinema. Pois o fotograma, ao desvincular a imagem do tempo de natureza operatória suposto no movimento, devolve o texto fotogramático como rede de permutas potenciada pela operação da montagem.

Dialogando com referências coetâneas vindas do universo da *performance* – e assim do “behaviourismo” (Sarmiento) a si associado – o artista português aproxima-se também daquilo que se pode denominar como “tarefas perceptivas e fenomenológicas” que envolvem a acção ou a pretensa (gorada) imobilidade do corpo. Nesse domínio, as

situações reguladas por uma determinada cadência, absolutamente regular, imprimem ao Tempo espessura e presença. Sarmiento demonstra, por exemplo, que a *captura (e exposição) objectiva da passagem do tempo* não é coincidente com o *tempo vivenciado* – duração *interior* e subjectiva – necessariamente dilatado pela sensação de "espera", de tédio ou de imobilidade continuada adstrita ao encarceramento.

Na exploração do cinema de pequeno formato, também as condições fenomenológicas da percepção são inquiridas mediante uma análise "microscopia" do tempo. Através de planos de sequência contínuos – da sua gestão ficcionada ou real – Sarmiento gera uma recepção retardada, ampliada ou suspensa do tempo da (in)acção captada. Torna assim inteligível o laço apertado que ata a *dilatação/retardamento do tempo*, simulado por via tecnológica, com a própria natureza do olhar *voyeur* – que se detém hipnoticamente na contemplação muda que suspende o fluxo objectivo da duração, visando congelar, eternizar, o momento e, assim, o seu objecto de *fascínio*.

A noção *imagem-tempo* de Gilles Deleuze, enquanto apresentação directa do tempo, suprime qualquer operação de montagem ou elipse temporal. O *reducionismo* ou "elementaridade" da cena que daí advém, ao subtrair qualquer aparente dimensão narrativa ou simbólica, aproxima Sarmiento de uma estética warholiana, que o faz pautar por uma impassível indiferença contemplativa. Chegamos por esta via ao *aborrecimento* no âmbito das pesquisas sobre o desejo e a afecção psicológica da imagem erótica.

Ainda no âmbito do filme e do vídeo outro tópico se configura crucial. Sob o signo da "impossibilidade da presença pura" associada ao "descentramento subjectivo", Sarmiento faz deste *topos* de averiguação experimental uma abordagem tão original como arrojada para a época. Simulando uma aspiração a uma proximidade entre corpos impossível (quando interpela o público), permanece preso no diferimento espaço-temporal, inviabilizado pela mediação do dispositivo. Em situação de extrema clausura, porque humano, encontra-se (alegoricamente) preso no abismo da incomunicabilidade, porque aquém do simbólico da linguagem.

Vimos como Julião Sarmiento nos dá uma exemplificação teatralizada do *encontro falhado* em que a mulher, como *miragem fugidia*, delírio ou *alucinação*, corporaliza a imagem da impossibilidade de consumação do desejo. Aspira-se e encaminha-se para um enlace sexual, mas este permanece continuamente denegado,

indeferido, para assim se aludir à condição da *potencialidade* do desejo. Em Sarmiento o objecto da paixão sofre continuamente um *processo de desagregação*, porque enquanto matéria de obsessão, a sua unidade e presença firma-se apenas enquanto mítica e abstracta. Daí a abordagem da *ausência* como encantamento simultaneamente utópico e trágico, correlato do *vício*, que encerra o sujeito na promessa indeferida de *ver sempre mais*.

Ao produzir *tempo* de modo tecnológico, quando adere ao cinema experimental – postulando um tempo *outro* dentro do fluxo normal da duração – o artista instaura uma inflexão particular do próprio processo de temporalização. Esta estratégia serve-lhe para inquirir a expectativa do consumidor de imagens sexualmente explícitas. Assim, girando em torno das nossas expectativas, Sarmiento impõe continuamente uma desconcertante ausência de resolução, tanto sexual como narrativa. Esta irresolução funciona invariavelmente como diferimento de um qualquer clímax, associando a problemática do desejo a um adiamento constante, à inexistência de um objectivo outro que não o da sua manutenção. O impacto é tanto fenomenológico como simbólico porque nos endereça tanto para uma vivência experimentada como para o desvelamento (crítico, intelectual...) da própria *natureza* do desejo.

Compreendemos então que a imagem ou a cena encerrada no tempo *circular* do *loop*, nada mais significa que o diferimento perpétuo do desejo – condição para manutenção do mesmo enquanto adiamento da sua realização (fugindo ao esgotamento). Porém, Sarmiento parece introduzir uma perversa inflexão sobre esta última determinação. Pois, sob a égide de Warhol o *aborrecimento* instala-se irremediavelmente por efeito de uma fastidiosa amofinação que o *loop* infindável propicia. O retardamento desmedido do tempo da imagem fílmica transforma paulatinamente a intensificação de uma *atenção* concentrada na nudez e nos pormenores do corpo num sopro de aniquilamento do *desejo de ver*, por desespero impaciente ou por saturação. Sarmiento parece demonstrar que a exposição excessivamente demorada da nudez esgota progressivamente a curiosidade e o *desejo (de ver)*, promovendo a auto-consciência do lento escorrimento que consubstancia a passagem extenuante da libido para a languidez deceptiva.

Entre a atracção provocada por uma necessidade de apreender o objecto fílmico pulsante e o interesse do assunto retratado (erótico), as estruturas perceptivas físicas e

mentais do observador são assim postas à prova e expostas. Ao romper com o cinema enquanto linguagem assente em certas regras de fundo mais ou menos precisas, mediante "um plano fixo 'interminável' e a "projectão dos actos em câmara ultralenta" (Rocha de Sousa), este desígnio reage ao monopólio inerente à actual saturação de imagens que caracteriza a maioria dos regimes visuais massificados, por patrocinares uma recepção acelerada da realidade, proporcional a um crescimento do atrofamento da nossa atenção. É inquestionável que os filmes experimentais de Sarmiento questionam a obediência aos códigos que definem uma linguagem cinematográfica e televisiva subjugada aos hábitos de circulação instalados (impostos pelos *mass-media*), que por sua vez condicionam a visão e a atenção.

A estética deceptiva ou o desejo como impossibilidade – quando se traduz no *espaço que o corpo deixa vazio* – ganha uma dimensão *espacial*, que se desdobra ora na alusão recorrente a lugares íntimos e clandestinos, marcados pela espera, pelo crime e pela própria encenação da *ausência* (pela morte ou abandono), ora numa espacialidade apenas entrevista como *vestígio* de uma presença passional que igualmente se ausentou.

Uma especial e particular atenção à noção de *cartografia* (como correlato de *mapeamento espacial e corporal*) foi prestada por Julião Sarmiento, especialmente nos seus trabalhos de 1975 e 1976. Para após esse período se efectivar no seu trabalho uma transição da *geografia física* para a *geografia humana*. Ressalta daqui um fio de pesquisa de índole topográfica e documental iniciado na fotografia – através dos ensaios de mapeamento *serializado* do espaço público/urbano (sociológico), dos lugares de domínio doméstico ou privado (íntimo), do habitat natural dos animais selvagens e de espaços de clausura dos mesmos (animal/humano) –, que entretanto adquire significativamente novas matizes quando o artista envereda pelo olhar fílmico explorando percursos especulares e tácteis de sugestão erótica revestidos de uma forte componente *voyeurística* (olhar desejante).

Mediante um conjunto de diálogos e intersecções com referências artísticas axiais coevas, Sarmiento adopta o princípio da imagem "sequencial" e "serial" através do uso da justaposição em grelha, através da qual se evidenciam e se revelam as diferenças entre o material inventariado (extraído do real). Neste pano de fundo, o artista participa na reintrodução da reflexão da vanguarda artística sobre a "arquitectura" e o

"urbanismo", ao mesmo tempo que parece já antecipar a "leitura melancólica da cidade" que viria a ser explorada internacionalmente na segunda metade da década.

Ainda nesse campo de experimentação, Sarmento abordará tónicas da maior pertinência, como o jogo bipolar entre as noções de *centro* e *periferia* em acções experimentais colaborativas na captação do espaço exterior; a assunção da estrutura dual espelhante enquanto replicação de procedimentos e de exercício de cumplicidade intrínsecos ao *olhar* (entre corpos e sujeitos que coabitam no mesmo lugar); ou o desdobramento / expansão do ponto de vista único e fixado mediante um estilhaçamento temporalizado da imagem.

Na esfera do fílmico, partindo do axioma (metafórico) de que o “olhar pornográfico é um olhar de cartógrafo” (Melo), Sarmento faz da visão da pele um campo de exercício para incursões diversas. Neste ponto, o artista acciona intuitivamente uma série de permutas e correlatos entre o Corpo e a Paisagem ou entre o território monitorizado e o olhar *voyeur*. Não só na leitura de cada uma destas instâncias se agiliza e torna sensível a inter-permutação de predicacões alheias, como ainda se acentua uma osmose perceptiva decorrente da *viagem* (um tema facilmente iniciático) como agente catalisador que a ambas perpassa.

No final da década Sarmento retoma uma pesquisa centrada novamente no espaço físico privado ou íntimo. Aqui recorre a trechos literários que fazem alusão ao sentido de perda, de abandono e de solidão. Acedemos neste universo a partes avulsas, ao fragmento justaposto, ao mapeamento desconexo e fragmentado. O artista demonstra como um determinado *espaço físico*, apesar de documentado fotograficamente, se deixa tão facilmente contaminar pela compulsão metafórica, pelo sopro subjectivo, ao ponto de se converter em alvo de (re)elaboração potencial, permeável a uma sensibilidade actuante, tanto própria como alheia.

Mediante uma série de procedimentos recorrentemente subordinados ao questionamento crítico da convencional articulação entre imagem e texto, Sarmento acciona a dialéctica palavra/imagem que, por sua vez, ergue o enigma do “não dito” e do “não visto”. Ao mesmo tempo a palavra escrita serve como pontuação de uma densa teia de referências eruditas – *display* sibilinamente forjado por uma diversidade de influências literárias e teóricas que abundam no seu trabalho.

O recurso de Julião Sarmento a uma escrita de feição mais literária torna-se num campo exploratório de extrema importância quando, no final da década, se aproxima de preocupações de carácter semiótico. A equivalência entre imagem e texto (em termos de "importância visual"), na medida em que ambos "apresentam realidades paralelas" (Sarmento), serve ao artista para repudiar a função da fotografia como simples ilustração do texto escrito.

O fotográfico confrontado com o universo literário permite ao artista estrangular o uso regular da descrição enquanto tal. Assim, o recurso à fotografia – ao aparecer ora obscura e vaga, ora repetitiva e redundante, ora sintética e limitada – já não compreende a função de ilustrar, porque almeja transgredir através da verve intrusiva e perturbadora das imagens.

Ao mesmo tempo Sarmento explora o poder visual da escrita pondo em causa o seu processo comunicativo e os códigos representacionais habituais que orientam a percepção. Os textos tornam-se uma substância imagética que contrasta com as imagens fotográficas (rarefeitas, ilegíveis, ofuscadas, mudas, insuficientes...).

Deliberadamente se enleva uma resoluta *dissociação* entre palavras e imagens que pretende explorar, não a evidência dos seus pontos de contacto, mas os hiatos entre os dois "alfabetos", o espaço de interacção que ficou por consumir, as partes invisíveis dessa eventual correlação. Esta estratégia contribui para uma amplificação semântica e interpretativa do texto em detrimento da imagem – contribuindo notoriamente para o incremento da *opacidade* desta –, na justa medida em que parece gerar uma maior margem para o leitor fazer uso da sua imaginação.

No fundo, Sarmento denuncia a existência de uma heterogenia entre descrições e imagens. O artista desvela esse mal-estar, esse mal entendido, esse *desvio do sentido* que a relação conflitual entre texto e imagem pode proporcionar. Por isso abre o campo do olhar para lá da embriaguez da imagem.

Não obstante Sarmento ter mantido, segundo alguns críticos, "a sua obra no estrito território da sua individualidade – uma individualidade radical, capaz de lhe evitar todo e qualquer empenhamento social, crítico ou político" (Pinharanda, *Público*, 7-11-2002), imbuído no "ar do tempo" – de que a exposição AZ foi um corolário tanto perspectivo como prospectivo nos seus intentos – o artista enveredará pela realização de

projectos processuais que desenvolvem experiências de vocação inter-subjectiva, nos quais a componente comunicacional e "colaborativa" adquire uma importância absolutamente nevrálgica.

Sob a égide de coordenadas tão coevas como a "cedência da autoria", a criação de uma "obra plural" ou a vinculação à fórmula da "arte como processo", Sarmiento levará a cabo uma experiência que traduz, na exacta situação pós-25 de Abril, uma tentativa simbólica de colectivizar a produção, estabelecendo uma espécie de jogo lúdico de "comunhão estética" onde os interpelados convertem-se em agentes participantes, na qual a tónica assenta na assunção da diferença subjectiva inerente à compulsão interpretativa de uma dada operação.

Sarmiento inscreve-se claramente numa lógica de difusão democratizante e transfronteiriça que acompanha não só a expansão do objecto de arte como também a vertigem informativa no seu apelo ao espaço público. Não apenas a pioneira incursão pelos territórios da *Mail Art* em Portugal é disso um comprovante, como ainda as edições em formato livro que documentam algumas das suas experiências processuais e performativas atestam significativamente esse desígnio. Assim a crítica ao objecto artístico convencional manifesta um desejo de romper os limites e de potenciar a inter-subjectividade, a reciprocidade e o livre "fluir".

No movimento deste fôlego crítico e experimental – em torno dos repensamentos que assolam os mitos da *autoria* e da *originalidade* da obra de arte – encontram-se ainda o jogo e o sentido impuro da *intertextualidade* barthiana, quando o artista faz confluír fragmentos do real, frases da sua autoria com citações literárias. O facto do texto, no quadro da obra de Sarmiento, ser tomado como *objet trouvé* confere-lhe margem suficiente para poder ser perspectivado sob os signos da pilhagem, do uso indiscriminado da citação, da abolição e desvio do *copyright*, em situações que compreendem a justaposição, a sobreposição ou a deliberada assunção da ambiguidade autoral. Sarmiento encara o *autor* (citado, apropriado...) como instância já sem unidade, como simples plural de encantos, fonte de vivos clarões ou "canto" descontínuo de delírios e lamentações, cuja ondulação pode deambular fora de qualquer destino, vindo assim contagiar, como manto de átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão.

Consciente da condição da fotografia enquanto "múltiplo sem um original" Sarmiento porá também em cheque o problema da *autenticidade* no que diz respeito aos usos *aposteriorísticos* que esse suporte pode sofrer em mãos alheias, atendendo à sua possibilidade *ad infinitum* de apropriação e manipulação. Ao mesmo tempo o artista questiona a sua condição de índice, sujeitando-a a uma multiplicidade de códigos que funda o plural do *texto*.

Sarmiento abre um campo de questionamento tensional entre instâncias que nos fazem desaguar em signos “dúpliques”, em razão de se contaminarem ou de mutuamente se corresponderem. O que é tornado explícito neste propósito é sobretudo o efeito de *metonímia* que comporta a *contaminação em cadeia de significantes*, que por sua vez estrutura – segundo as teorias lacanianas – a própria lógica do processo desejante. Por um lado, somos assaltados pelo problema de ver o *mesmo* de modo diferente mediante o questionamento do lugar do objecto do discurso sobre o qual as diversas ordens de indexação operam. Por outro lado, o recurso a "linguagens diferentes e maneiras diferentes de observar", destina-se a reunir modos absolutamente díspares (por vezes mesmo diametralmente opostos) de "apreender" o real, para assim criar uma "perversidade da visão" (Celant). Esta metodologia de indagação enfatiza a disparidade gritante entre diferentes mundividências a que o *real* está sujeito, acusando uma profunda arbitrariedade (ou contingência) do sentido no confronto deste com a putativa literalidade da *presença* de um referente (*real*). Subentendendo a diferenciação lacianiana entre a ordem do Simbólico e a ordem do Real, Sarmiento delibera não existir contacto com o real despido do seu revestimento simbólico. Por isso, também, no campo mais estrito das pesquisas semióticas que questionam a putativa confluência entre imagem e texto, a "inclusão de várias outras 'realidades' paralelas" postula uma divergência em relação a uma primeira realidade. Porque, quando reunidas, “criam uma outra história” (Sarmiento). Sarmiento explorará ainda a *diferença* gerada pela transladação de *media* ao mesmo tempo que atende ao filtro subjectivo de cada um dos intervenientes quando apresenta projectos processuais e colaborativos.

A exploração de um "discurso sobre a 'intermediação'" será igualmente posto em acto, situando-o criticamente para além do *objecto específico*, pré-linguístico e assexuado, que define a ortodoxia do minimalismo. Julião Sarmiento não só explora esse

campo expansivo da fotografia em direcção à escultura, quando esta se "coisifica" ao reificar a sua condição objectual, como ainda põe em marcha uma indagação sobre as conotações que o efeito de *cesura* suscita relativamente à ontologia do próprio *medium* fotográfico.

Tocando uma cascata de tónicas afectas a uma *memorabilia* íntima emprestada (apropriada, roubada) dos seus progenitores, nasce irremediavelmente um olhar arqueológico que, livre de escolher mas prisioneiro da alternância, goza do poder de insuflar toda uma vida imaginária, apesar da certificação documental, isto é, da "conexão física", que define a fotografia.

Sob o sopro da ambiguidade (e/ou irresolução), que atravessará toda a sua obra, ao longo da década de 70, Sarmento explora deliberadamente a ausência de títulos para potenciar uma maior flutuação dos significados. Fizemos alusão ao facto das configurações caricaturais ou sexuais da pele animal e dos seus usos, que escapam ao significado óbvio, construírem uma semiótica da própria significância. Na base desta estratégica encontra-se um programa tão coerente como sofisticado.

A pesquisa de Sarmento debruça-se justamente sobre o campo do *significante* e não do *significado* – accionando o *terceiro sentido* barthiano, situado fora do plano do significado intencional, por isso aberto às particularidades, acidentes e desvios (fazendo-os rodopiar para com eles compor um carrossel embriagante). Pretende o artista pôr em acto uma "combinatória", isto é, "uma cadeia de significantes gerada pelo princípio da metonímia". Esta por nunca estar "completa" permite "acrescentar outro significante indefinidamente" a fim de "fazer circular o próprio desejo" (Lapa). O axioma que estrutura este intento assenta na asserção – eminentemente lacaniana – de que a realização do desejo "*não consiste na satisfação plena mas na reprodução de uma ausência constitutiva do próprio desejo*" (Lapa).

Ao trabalhar o campo do *significante* Sarmento põe em cena relações de insistência e não de consistência, dispensado o centro, o peso, o sentido. Assim todo o esforço de descodificação metódica é infrutífero, porque as suas imagens não são construídas sobre a metáfora, mas sobre a ambiguidade (Sardo).

Ao "deslocar os estatutos dos discursos", ao "negar as chaves de ligação" e ao "semear pistas multiplicadoras de sentidos" (Pinharanda), Sarmento não está somente a

romper com os códigos da narrativa linear, mas também a operar mediante um implacável mecanismo de sedução. Com efeito, para melindrar eficazmente o observador, o artista sabe que é necessário gerir com grande argúcia uma economia avara dos signos: pois é *preciso que se veja esconder*.

Não é evidente que haja no trabalho de Sarmiento alguma coisa a *compreender* – como um *mistério* ou um *sentido* a desvelar – para além do que está manifesto. Tal como o *desejo*, o artista demonstra que a criação artística é também determinada por uma busca inesgotável – carrossel de determinações que não pára em parte alguma e de que a obra é o movimento perpétuo. A sua analogia com a revelação de uma nudez e de uma sensualidade que continua a permanecer inacessível, religa-a à insistência sobre o enigma apenso à ambiguidade do jogo dos significantes, infindável, nunca fixado, porque pertencem a um enigma mais amplo: o da constante deslocação do olhar orientada por uma obsessão de *ver sempre mais para além do que é permitido*.

Porque o *invisível visível* – que esconde pressupondo algo encoberto – tem um efeito tanto sedutor como sinistro, a curiosidade é suscitada, a visão animada e o imaginário motivado para desvendar o oculto e resolver o enigma. Um conjunto diversificado de estratégias a que Sarmiento recorre, obedecem invariavelmente "à lei da alternância entre promessa e negação", para tornar evidente que a fonte do desejo não está – como na nudez totalmente explícita num qualquer *strip-tease* ou na estafante pose única do Nu reclinado – na derradeira tomada (visual) do objecto-causa-do-desejo, mas antes na permanência do anseio obsessivo pelo *desvelamento* que nunca se concretiza em pleno.

Colocando-nos continuamente "entre revelação e ocultação, entre visibilidade e invisibilidade, entre descrição e eclipse" (Wandschneider), a obra de Julião Sarmiento assenta numa dialéctica do interdito e da transgressão. No insidioso jogo da mútua atracção entre os pólos do *encobrimento* e do *desvelamento* ressoa, por um lado, a interpretação freudiana da proibição na necessidade primitiva de "opor uma barreira protectora ao excesso de desejos"; e por outro, fermenta a asserção libertina que Sade promulga: "o único modo de prolongar e multiplicar os nossos desejos é querer impor-lhes limites". Sarmiento faz-nos jogar assim no terreno da *profunda cumplicidade entre*

lei e a violação da lei referida por Bataille como correlato da formulação hegeliana do *ultrapassar mantendo*.

No domínio do sopro auto-biográfico (no que diz respeito à *concepção* e à *descoberta da sexualidade*) uma estratégia de semi-elisão, ou de bloqueio parcelar, que resulta numa torrente composta de meros indícios, tanto pode ser considerada como componente intrínseca ao discurso passional (“fragmentado”, para seguir o paradigma barthiano) como dispositivo “censuratório” calculado destinado a levantar apenas certas partes de um véu confessional prometido, mas irremediavelmente indeferido na sua totalidade.

O artifício de uma dialéctica que compõe esta fronteira entre invisibilidade e visibilidade, entre perceptibilidade e imperceptibilidade, apresenta-se de forma mais contundente quando o problema do *bloqueio* ressurge em trabalhos onde a inscrição da *linguagem como alteridade* relativamente ao sujeito e a *resistência* dada pela sua desarticulação se tornam ameaçadores. A obra de Sarmiento revela uma profunda congruência entre o que nela se encontra em acto e a densa teoria psicanalítica com a qual o artista recorrentemente dialoga. Assim o artista (na sua pessoa) apresenta-se também num outro confinamento do ser, significado pelas redes que separaram a voz da língua – a alteridade do simbólico, a própria ordem cultural –, isto é, como um ser socialmente proscrito, sem acesso ao simbólico, por isso preso num fosso abissal que marca a solidão e o afastamento do mundo tomado como “realidade humana”. Trata-se de instalar alegoricamente, de modo desolador, o descontínuo desarticulado, uma impossibilidade sufocante, uma barreira intransponível, por parte de uma voz enquanto *inacessível* solidão.

Sarmiento postula um dispositivo que poderemos designar de “imagem-velamento” que lhe serve para accionar a articulação tensional entre a interdição do ver (ou ler) e a pulsão quase irreprimível ligada ao acto indeferido, em que a preocupação pelo inominável e pelo secreto é clara. Num conjunto de instalações compostas por dispositivos visuais múltiplos o objecto resulta “proibido”, literalmente barrado, e é a proibição que sobre ele pesa que o designa como objecto de desejo. A leitura psicanalítica cruza igualmente alguns destes trabalhos quando se compreende que, mediante uma memória intimista vedada, Julião Sarmiento devolve o esquecimento que

produz a compulsão à repetição, sendo o *esquecimento*, ou melhor, a *censura* a condição em que a insistência gera o próprio discurso.

No confronto entre as figuras do moralista e do libertino, Julião Sarmiento coloca-nos no vaivém desregrado da virtude e do vício, em que um dos caminhos é a negação da ordem, a ruína ou a queda moral. Encruzilhada absolutamente estruturante à nossa condição porque adstrita à *separação* (Alma e Carne) que a teologia ocidental definiu e que funda a transgressão.

A "ousadia das suas experiências" e a "segurança desafiadora dos seus actos" (Helena Vasconcelos), levou Sarmiento a apresentar experiências tremendamente audazes, plenamente integráveis num movimento coetâneo internacional que se vinha batendo contra os resquícios ainda então vigentes de uma moral bolorenta e afiveladora que se pretendia ferozmente contestar.

Na obra mais emblemática da década, dispondo duas mulheres num “beijo infinito”, ordenando tudo e executando uma “cena”, Sarmiento compõe um acto libidinoso poderoso, formando talvez o mais singular dos “quadros” libertinos. Desembocamos num condensado de *perversão* (*obscenidade* passível de ferir susceptibilidades, preliminar sexual que adia continuamente o desenlace “natural” que o coito configuraria, amor homo-erótico tornado explícito, escandaloso...).

Sarmiento introduz de modo repentino nas convenções da linguagem erudita (artes plásticas) as subversões da cena erótica, na mesma época em que o valor dessa hierarquia (alta cultura vs. baixa cultura) é retirado, justapondo no mesmo plano fragmentos heterogêneos, pertencentes a esferas de linguagem vulgarmente separadas pelo tabu sócio-moral.

Daí a “interferência” com a pintura quando recorre ao filme¹ (que ecoa em diversos autores, por este ser "mais pictórico nas suas qualidades do que cinematográfico"), esbatendo fronteiras em oposição ao cinema², e fazendo compreender que a melhor das subversões consiste sobretudo em desfigurar os códigos em vez de os destruir.

¹ Esta questão está densamente exposta na nota 196 da segunda parte deste estudo.

² Num importante texto intitulado “Julião Sarmiento's Secret Cinema”, sobre o papel que o cinema independente e experimental detém entre os finais da década de 60 e o decénio seguinte, escreve Chrissie Iles que, “no mundo da arte, os artistas que abraçaram o filme enquanto parte de um processo baseado na prática artística estavam a perder as tradicionais fronteiras entre o filme e as outras formas de arte” (Iles 2003, 71).

Apesar de vermos, em bom rigor, uma *cena em movimento*, tal como em Sade, as figuras, os personagens, configuram um objecto pictural ou escultural. O olhar (enquanto discurso) imobiliza as figuras do deboche, não apenas coordenadas, arquitectadas, mas sobretudo fixas; trata-as como “quadros vivos”³ (Sarmiento). É uma forma de espectáculo: um grande quadro erótico, pensado, composto, enquadrado, iluminado, em que as figuras mais libidinosas seriam representadas através da materialidade dos corpos. Diante deste *quadro vivo* – perante o qual o visitante da exposição se coloca ao encarnar o olhar do artista – existe, por definição, um espectador, um feiticista, um perverso. Em contrapartida, na cena movimentada, esse sujeito abandona a sua poltrona, a plateia ou a galeria, entra no *ecrã*, incorpora-se no tempo, nas variações e nas rupturas do acto lúbrico, numa palavra, no seu jogo: passa-se da *representação* para o *trabalho*.

Abandona-se, assim, a representação. Não podendo figurar (*eternizar*) o que se movimenta, varia e se separa, perde o poder de descrição e já não pode senão *alegar* o funcionamento, que não se furta ao seu *avanço*. Em detrimento da *composição* (fixa), para ser “moderna” seria necessário inventar-lhe uma actividade da linguagem completamente diferente da descrição, e passar, do quadro vivo à “cena” (à cenografia). Este estado um pouco arcaico é o da cena sadiana: é um quadro vivo no qual algo começa a mexer; o movimento é esporádico, o espectador junta-se-lhe, não por projecção mas por intrusão; e este misto de figura e de trabalho torna-se num traço muito peculiar e “contemporâneo”.

Ao longo de diversos séculos a *imagem* constituiu na cultura ocidental um mecanismo de corte na totalidade da vida, outorgando a inscrição da cultura no contínuo do real. As novas possibilidades tecnológicas possibilitaram a mobilização daquele que era um *modo de fixação* (Desenho, Pintura...). Deste modo, as imagens reaproximam-se do fluxo da vida e assumem uma mobilidade desejante. No espaço expositivo o filme,

³ Para suportar o *topos* operativo dos “quadros vivos” (*tableaux vivants*) que aqui nos serve, baseamo-nos, para além dos próprios termos citados de Sarmiento, igualmente na abordagem que Chrissie Iles faz da filmografia experimental do artista: “estes filmes resultam da “convergência de uma série de viragens no artístico, no cinemático e no corpo político”. Porém o seu “secretismo” (*covertness*) opera enquanto “espécie de representação simbólica do próprio inconsciente do artista. No seu mundo de sombras, o desejo sensual ou erótico escondido nas pinturas é libertado em **quadros sonhados** (*dreamlike tableaux*), marcados por imagens voluptuosas de lábios, línguas, pernas e pele” (Iles 2003, 71, o negrito é nosso). Mais adiante, a mesma autora escreve ainda que “as mulheres de Sarmiento são supostamente colaboradoras ‘respeitáveis’ participando na construção de um **quadro erótico teatral** (*erotic theatrical tableau*)” (Iles 2003, 76, o negrito é nosso).

através dessa dimensão cinemática, gera um lugar especial de atracção sobre o espectador, contrariando uma possível *despotencialização* da arte. Ou seja, simultaneamente aproxima-se e distancia-se de uma “sociedade do espectáculo” caracterizada por uma estimulação generalizada.

Partindo destes considerandos, que estiveram na base de uma exposição (*Turn Me On*, Pavilhão 28, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, Lisboa, 2008⁴) na qual um recente vídeo de Julião Sarmiento foi exibido (*Dirty Diana*, 2003), compreendemos, retrospectivamente, que o artista tira (tirou) o amor erótico do seu *devido lugar* (aquele que o conformista pretenderia selar na representação) – por condição estático, distante, congelado, mortificado ao consubstanciar um mecanismo de *corte* temporal, de interrupção – para o inserir no universo das práticas libidinosas que envolvem o *tempo produzido e experienciado*, tal como nos atinge na vida, como *vivência*. Notemos então que, para Julião Sarmiento, se trata de suprimir a divisão estética das imagens, deixando ao mesmo tempo no novo campo da linguagem alguns momentos mutilados do seu contexto e do seu soberbo passado (Pintura) que, todavia, possuem ainda a graça muito elaborada, a saborosa patina, a necessária distância – vestígios legados por muitos séculos de delicadeza retórica. Este método de destruição (por deslocada citação de sucedâneos) constitui a *ironia* de Sarmiento.

A moral libertina enquanto caminho *desviante* (vive à custa da moral corrente) assume e produz um sentido, o da *transgressão*. Por isso Sarmiento inventa um discurso imenso, baseado nas suas próprias repetições, enquanto analítica crítica capaz de despontar a contra-censura a partir do uso delicado e formal do *interdito*. Um dos méritos essenciais de Julião Sarmiento (na leitura que faz de Sade) é ter re-descoberto, e demonstrado, no transporte voluptuoso (que a *imagem em movimento* consubstancia no quadro mais recente dos nossos estruturas perceptivas físicas e mentais), uma função da *irregularidade moral*. Na repetição afecta à *circularidade* que define o desejo, a errância de Sarmiento é *indecorosa*. Sem qualquer transcendência, desprovida de termo: ela não revela, não amadurece, não educa, não sublima, não completa nem recupera

⁴ Mostra colectiva – em que participaram obras de Ernesto Sousa, Julião Sarmiento, Alexandre Estrela, João Tabarra, José Maças de Carvalho, Cabral Santo, Miguel Soares, Maria Lusitano, Susana Mendes Silva entre outros) – da qual o autor desta dissertação foi co-curador com Ivo André Braz, José Oliveira e Israel Guarda.

nada; o tempo não coordena nem descoordena, volta ao ponto de partida e recomeça. O que assim se abala são as tradicionais classes de representação do corpo, usando o erotismo enquanto linguagem-instrumento e energia própria das transgressões da linguagem. Por isso ela é contestatária.

A questão "política" vem necessariamente à baila. Porque num Portugal "acabado de sair da ditadura e mergulhado num animado carnaval de lutas ideológicas anacrônicas" (Melo), a força do erotismo que o seu trabalho faz despoletar teria sido *potencialmente* capaz de "cumprir funções de transgressão estética e moral em relação à repressão clerical-fascista" (Melo) – se lhe tivesse sido dado a atenção merecida...

É nesta intersecção de valores estéticos e éticos, manifestamente sensíveis à imagística do quotidiano e ao apelo a modelos de efeito desalienante no contexto da sociedade contemporânea dos anos 70, que Sarmiento entronca o sentido *desvelatório* afixado por Duchamp na década anterior – o "pôr a descoberto coisas que estão constantemente escondidas" –, enquanto gesto de desmontagem das capas estereotipadas onde o corpo se encontra encerrado e de subversão das normas instaladas de fruição do prazer.

Enquanto que o conformista, no domínio do amor carnal/sensual, respeita o sentido – como distribuidor de lei, de clareza, de segurança –, e por isso deseja a lei e respeita o paradigma, Sarmiento, revestindo a pele do libertino enquanto programa, dedica-se a dispensá-los, isto é, a destruí-los. Modo fermento que toma de assalto o prazer disciplinado/domesticado para o colocar fora do quadro das conveniências. A casta pacatez mumificada pelos grilhões dos *bons costumes* é abalada. Principalmente mediante uma exigência que corresponde ao impulso ético de re-significar politicamente o desejo como signo de liberdade. Por outras palavras: Sarmiento promove com um conjunto de cenas encenadas esta perversidade latente, talvez porque não há desejo destituído, pelo menos, de uma certa pitada de *desvio*.

Num país de costumes brandos e sem verdadeira tradição no que concerne a uma *erótica* feita no plano da imagética (da imagem), Sarmiento faz uso de uma energia transgressora e dissidente, fazendo-nos desembocar na aventura da devassidão associada à *perversão de costumes*.

Diante de um "espectáculo erótico" montado podemos *ser vistos vendo*, e assim sofrer o peso do olhar censuratório de outrem. Sarmiento propicia deliberadamente o

sentimento de *vergonha*, fazendo-nos entrar no terreno da contrição. Ao mesmo tempo, é desenfadada a vergonha do perigo do pulsar, da aceleração ofegante, daquele ritmo-outro que nos desapossa, que nos furta do equilíbrio da normalidade, que desestabiliza a máxima confiança no *controlo absoluto de si sobre si mesmo*.

Sarmiento faz o espectador incarnar continuamente o olhar travesso e lascivo do libertino. Pondo-o diante desse fascínio da promessa ora subtil, ora excessiva, da luxúria, do transe voluptuoso que inquieta, que perturba e sufoca até ao limite do arrepio. Impondo ao observador esse sobressalto, converte-o irremediavelmente em "vítima" de uma armadilha da qual ele parece não se conseguir libertar, condenado a perseguir a demanda que consubstancia o *desejo de (apenas) querer desejar mais*.

*

Pelos dados e articulações expostos, a obra de Julião Sarmiento produzida a partir de meados do decénio aproxima-se de artistas e de movimentos ou atitudes artísticas de matriz (pós-)conceptualista, estabelecendo um maior e mais informado diálogo com as linhas axiais que a contemporaneidade internacional então experimentava. No entanto, no que concerne à sua recepção crítica e institucional em Portugal, o seu trabalho (ainda) sofria uma séria indiferença e incompreensão por parte dos principais actores da coeva crítica profissional.

Os contributos produzidos por críticos, comissários, historiadores e pensadores, que pudemos acompanhar cronologicamente na primeira parte deste estudo, num inquérito ainda algo laconicamente esboçado, devem merecer aqui um momento de atenção através de uma reflexão mais problematizadora. Trata-se, na verdade, de um problema vital que se configura talvez mais como um ponto de partida para futuras investigações do que um ponto de chegada efectivo e resoluto.⁵

⁵ Esta dedicação exclusiva centrada na fortuna crítica da obra, é muito relativa, pois ao historiador de arte pode (ou deve mesmo) interessar também uma visão global do estado (de estudo) da crítica e da historiografia de um país, enquanto interpretação de todas as constantes e variáveis desse "cosmos" nas várias manifestações da crítica, das instituições (Centros de Arte, Museus, Escolas, Academias, Universidades...), do pensamento e até da acção sociopolítica que envolva directamente a esfera da arte. A nossa preocupação maior foi a de fornecer uma visão de conjunto dos discursos em Portugal e no estrangeiro, procedendo simultaneamente a um levantamento das principais influências teóricas neles presentes e a uma análise das modalidades de diálogo que se estabeleceram entre a crítica internacional das épocas, períodos e paradigmas que a mesma atravessa ao longo de mais de trinta anos. Daí esta investigação dever ser encarada com uma contribuição parcelar para uma *História da Crítica de Arte em*

Depois do incontornável contributo ensaístico de Pedro Lapa e da rigorosa investigação de María Jesús Ávila produzidos para a mostra *Trabalhos dos anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/3), pretendeu-se abordar exaustivamente aspectos que lhe ficaram de fora. Para além de um aprofundamento de questões relativas à expansão e ramificação de problemáticas mais puramente artísticas, mereceu-nos uma focagem especial ao acompanhamento – com os seus méritos e insuficiências – por parte da crítica e do acolhimento do tecido expositivo institucional até ao presente mais próximo. Daí que este estudo tenha pretendido aportar essa trama contextualizadora enquadrando nela os nomes ou actores que integram os seus tempos e conjunturas. Não prescindindo do quase inevitável memorando das circunstâncias, acontecimentos e personagens, importa salientar os acertos e desacertos que figuram ao longo da década de 70, partindo de condições históricas muito próprias.

Feita uma resenha crítica dos discursos produzidos em Portugal ao longo do decénio de 70, a obra coeva de Sarmento resulta sob o crivo deste inquérito, salvo alguns nomes mais esclarecidos (João Lopes, Cerveira Pinto ou Ernesto Sousa, não obstante os aforismos por vezes demasiadamente encriptados e genéricos deste último) mal compreendida por uma crítica em geral mal preparada. Ora porque profundamente resistente e conservadora (ante os ventos da neo-vanguarda que desconstroem os preceitos modernistas), ora porque, simplesmente, pouco informada e amadora⁶.

Ernesto Sousa, com uma entusiasta e comprometida actividade dinamizadora na difusão e defesa dos comportamentos de vanguarda surgidos na segunda metade dos anos 60, depois de absorver de maneira marcante os efeitos das exposições *When Attitude Become Form* (1969) e *Documenta 5* (1972), e antes de organizar a emblemática exposição *Alternativa Zero* (Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém,

Portugal. Por vocação, pelos constrangimentos físicos e humanos, mas também por decisão intelectual fundamentada, este nosso primeiro esboço de *crítica da crítica de arte em Portugal* é fundamentalmente exclusivamente centrado numa figura contemporânea, particular para a Arte Contemporânea Portuguesa, naquilo que por uma razão ou por outra alcançou uma espécie de estatuto mítico pela voga, autoridade, arrojo e irradiação que protagoniza.

⁶ É evidente que a falta de uma linha da frente dominante devidamente actualizada, em sintonia com os novos paradigmas no que diz respeito à arte inovadora (de *neo-vanguarda*), contribui para que alguns, por ignorância para com os ventos internacionais e ausência de preocupação teórica indispensável, fossem obrigados a manterem-se em situação de maior ou menor amadorismo. Contudo, mesmo a esses somos devedores, porque foi graças ao seu labor desvelador de uma perspicácia sintonizadora que muitos aspectos da obra de Julião Sarmento receberam eco contundente.

Lisboa, 1977), viu, logo em 1976, na obra de Sarmento uma resoluta aposta que origina um texto escrito pelo veterano crítico para o catálogo da sua primeira individual. Mas logo após a segunda mostra a *solo*, *Don Juan* (Modulo, Porto, 1977), pode dar-se por finalizada a cooperação crítica (a artística prolonga-se pelo menos até 1980⁷) que se tinha estabelecido entre o artista e o principal promotor artístico dessa geração.

Depois de um contributo pontual de **José Luís Porfírio** (para a brochura da mostra *Jaula/Cage e Trabalhos Recentes*, Centro de Arte Contemporânea / Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1978), **Cerveira Pinto** sucede a Ernesto Sousa na incumbência de defensor (o “crítico de serviço”), para textos de mostras individuais e colectivas. Num momento em que Sarmento se apresenta já junto de artistas internacionais, em confronto com as expressões que lhes são contemporâneas, este crítico (na época jovem artista activo em desejada sintonia com os fenómenos de vanguarda mais actualizados), revela-se o mais arrojado e esclarecido de todos os portugueses que até então tinham escrito sobre o trabalho de Julião Sarmento.

Em jeito de balanço precário, podemos afirmar que relativamente à crítica portuguesa dos anos 70, as suas actividades denunciavam as graves carências que este sector arrasta pelo menos desde inícios do século XX. No quadro do limitado panorama português destes anos, urge constatar que dos críticos que recorrentemente colaboram na época com a revista *Colóquio/Artes*⁸ – verdadeira montra de “uma geração de autores que, de alguma forma marcou a década de 70 em Portugal” (Alves 2007, 55)⁹ –, dos “veteranos” apenas Ernesto Sousa e dos jovens críticos emergentes somente José Luís Porfírio escrevem textos críticos exclusivamente dedicados ao trabalho coevo de Sarmento.

⁷ Nota María Jesús Ávila que “o *mail-art* seduziu os participantes de PO.EX, Sarmento, Ernesto Sousa e outros e proporcionou numerosos contactos internacionais, com alguns dos seus máximos representantes, entre eles Robin Crozier. Com eles expuseram em *Art in the mail* (itinerante por diversos países) e *Arte Postal* (Lisboa, 1980)” (Ávila 2003, 58).

⁸ Referimo-nos aqui sobretudo a figuras incontornáveis, como José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Francisco Bronze, Fernando Pernes, Fernando de Azevedo, Rocha de Sousa, Eurico Gonçalves, Emídio Rosa Oliveira, apenas para citar os principais nomes que dominavam a recepção crítica e divulgação dos artistas portugueses na época.

⁹ Verdadeira montra de “uma geração de autores que, de alguma forma marcou a década de 70 em Portugal” (Alves 2007, 55) – composta por nomes como “José-Augusto França, Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Ernesto Sousa e Fernando de Azevedo” (Alves 2007, 55), e também por outros jovens críticos já de relevância considerável – como “José Luís Porfírio, Emídio Rosa Oliveira, Alfredo Margarido, Luís de Moura Sobral e Carlos M. Couto S. C., e os artistas Rocha de Sousa e Eurico Gonçalves, ou o ensaísta Eduardo Lourenço” (Alves 2007, 55).

Alguns agentes “alternativos” compensam de algum modo a quase inexistência de instituições museológicas vocacionadas para a arte contemporânea.

Um primeiro espaço que detém uma importância estreante no quadro do arranque da sua carreira é a Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa). Como nota María Jesús Ávila, apesar de um certo desfasamento quanto “aos discursos e às problemáticas que se propunham abordar”¹⁰ [...]. Mesmo assim, a SNBA continuou sendo um apoio para a divulgação de artistas jovens que se entregava ao trabalho em novos suportes, como o demonstra a exposição de fotografia de Sarmiento, Costa Alves e Costa Martins, em 1975, ou a individual dedicada a Sarmiento em 1976” (Ávila 2003, 51).

Um local que garantia uma dinâmica regular reservada às actividades de vanguarda contou sobretudo com a preparada orientação de Fernando Pernes como programador. No Centro de Arte Moderna, criado em 1977 no Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (dirigido por aquele crítico até 1981), para além da sua individual, *Jaula/Cage e Trabalhos Recentes* (1978), Sarmiento participou nas mais interessantes e actualizadas mostras de arte contemporânea ocorridas nestes anos em Portugal: *18 x 18 - Nova Fotografia*, 1977; *A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa*, 1978; *A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia*, 1979; *LIS'79 – Lisbon International Show*, 1979.

Outro espaço expositivo que merece menção é o do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra – desde a primeira metade da década virado fundamentalmente para a experimentação e novas atitudes estéticas (com direcção pedagógica e artística de Alberto Carneiro) – onde se realiza, em 1979, uma exposição a *solo* de Sarmiento (*Gnait*).

No que concerne às galerias (os espaços comerciais), cabe sinalizar também as que, individualmente, acolheram a obra do artista: Módulo (Porto, 1977 e 1980) e Diferença (Lisboa, 1980).

Deste modo, sem ser legitimada e protegida pela crítica dominante e institucionalizada – mais interessada na consolidação de nomes vindos de décadas anteriores –, a obra de Sarmiento do decénio de 70 apenas poderia encontrar os seus

¹⁰ A autora referindo-se às exposições inquérito que tiveram lugar em 1975 – *Figuração-Hoje?*, *Abstracção-Hoje*, *Colagem-Montagem*, nota que são “claramente adstritas a questões das décadas anteriores” (Ávila 2003, 51).

defensores nas franjas de um sistema conservador dominado ou encabeçado por José - Augusto França.

Com efeito, constatou-se que a obra de Sarmento foi pouco aclamada na etapa inicial da sua trajectória artística. Estava-se longe do nível cultural de “lá fora”, simultaneamente do seu grau de especialidade e de actualidade. A falta de preparação impunha a acção de uma crítica não profissionalizada, vítima de vocações amadorísticas sem densidade crítica (e teórica) e com raríssimos influxos culturais externos, apesar da indiscutível aptidão e empenho de alguns dos seus cultores que sinalizam uma verdadeira situação de excepção (A. Cerveira Pinto, Leonel Moura e João Lopes).

Verificámos, sem grande surpresa, que a maioria dos contributos não chegam tanto de críticos de arte (especializados, profissionais...), mas de artistas, alguns dos quais podem ser designados de "artistas-comentaristas-críticos" (**Ernesto Sousa, Eduardo Batarda, Leonel Moura, Cerveira Pinto**), de “cineastas experimentais” (**Ernesto Sousa, Cerveira Pinto, Ana Hatherly**) ou mesmo de críticos de cinema (**José de Matos-Cruz, João Lopes**).

No final da década de 70, Julião Sarmento detinha assim o seu círculo de militância artística formada por amigos e companheiros como Ernesto Sousa, António Cerveira Pinto ou Leonel Moura – os dois últimos, considerados artistas “de transição” por corporalizam, nos inícios dos anos 80, "cruzamentos constantes entre as práticas do pós-conceitualismo dos anos 70 e as novas realidades" (Pinharanda 1995, 618).

Da parte dos “veteranos” – as grandes referências instaladas –, os contributos da crítica profissional emitidos no período considerado são, de resto, muito restritos e seria vão qualquer tentativa em extrair-lhe implicações merecedoras de registo (referimo-nos a textos muito genéricos, em catálogos ou na imprensa escrita, por parte de nomes como **Fernando Azevedo, Rui Mário Gonçalves, José-Augusto França, Fernando Pernes** ou **Eurico Gonçalves**, de que se fez menção).

Foi tornado explícito, por exemplo, que ao contrário de alguns dos maiores defensores e divulgadores da obra de Sarmento, os primeiros ecos críticos nasceram não no estrangeiro, mas sim por intermédio de nomes (artistas) que agiam de modo alternativo à crítica dominante e institucionalizada (em larga medida desfasada dos novos ventos vindos da neo-vanguarda internacional).

O primeiro contributo crítico estrangeiro de propriedade aparece apenas em 1979, justamente no fim da etapa pós-conceptualista de Sarmiento, na figura de **Annemarie Monteil** (*Basler Zeitung*, 7-2-1979). Logo por aqui compreendemos que todo este *corpus* de trabalho pouco fôra tratado pela crítica “além-fronteiras” no momento da sua produção e exibição. Mas é sintomático que o tenha também lugar na Alemanha, um pólo do conceitualismo e pujante “epicentro” da arte contemporânea de então, pela via de um autor de renome absolutamente atento às principais linhas de desenvolvimento da vanguarda da época, **Floris M. Neusüss**, em *Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie* (Colónia, DuMont Buchverlag, 1979).

Ainda em termos internacionais, ecos com maior desenvoltura discursiva surgem apenas nos inícios da década de 80, com destaque para **Annelie Pohlen** que, abordando já a produção pictórica de Sarmiento, o integra numa importante colectiva – ‘*Gott oder geissel? Erotik in der kunst heute*’ (Munique e Tilburg, Bona, 1981/1982) –, enquanto gesto curatorial que patrocinava alguns dos “aspectos actuais do Erótico” enquanto veículo de “esperança na mudança da sociedade implícita no auto-desvelamento do indivíduo”. Outro nome a reter neste capítulo é **Rolf H. Krauss**, que no catálogo da colectiva *Kunst mit Photographie: die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss* (Frölich & Kaufmann, Berlin, 1982) se revela interessado no uso pós-conceptual do *medium* fotográfico do artista português, permitindo assim compreender e sistematizar algumas das premissas de fundo que estão no cerne da incursão de Julião Sarmiento por aquele suporte experimental desde 1967 (mais precisamente desde 1974, aquando abandona programaticamente a pintura).

*

Quando Julião Sarmiento emergiu na cena artística europeia, por volta do início da década de 1980 – de que a sua participação na *Documenta 7* (1982) será um corolário sintomático¹¹ –, estava na ordem do dia o regresso às disciplinas tradicionais. Muito se falou então de “regresso à pintura” e de revalorização da subjectividade e da expressão,

¹¹ “Na *documenta 7*, organizado por Rudi Fuchs [...] Julião Sarmiento fez então o seu primeiro aparecimento com reconhecimento internacional enquanto pintor. [...] Na mesma ‘documenta’, a ‘New Wild’ (Novos Selvagens) da Alemanha e os três grandes Cs da transvanguarda italiana, Sandro Chia, Enzo Cucchi e Francesco Clemente foram apresentados a um vasto público pela primeira vez” (Gassner 1997, 52).

num antagonismo declarado às concepções neo-vanguardistas de questionamento da arte (cf. Barrias 1982, 74), que haviam definido os critérios dominantes da sua avaliação e legitimação nas décadas precedentes. No contexto artístico português, ávido de se sintonizar e sincronizar com a actualidade internacional, esses sinais acabaram por ter um efeito simplificado: a pintura e a escultura, mas sobretudo a pintura, tornaram-se quadros de referência hegemónicos para os artistas recém-chegados e igualmente para os principais protagonistas da década, com a correspondente exclusão e estigmatização das práticas baseadas no vídeo, na performance ou na fotografia, conotadas como estavam com as tendências conceptuais e experimentais da década anterior.

Porém, a primeira vez em que um artista português participa numa *Documenta* corporaliza um *acontecimento* apenas lamentavelmente celebrado por dois ou três nomes (Moura, Barrias e Cerveira Pinto), todos eles artistas, não votados em dedicação exclusiva à actividade crítica, não obstante integrarem o conjunto da facção crítica "em reconhecida relação com a actualidade"¹², na óptica de João Pinharanda (Pinharanda 1995, 617).

Inconformado com a falta de repercussão crítica em Portugal, Leonel Moura será aquele que mais enaltece a presença de Sarmiento naquela que é a mais importante exposição internacional de arte contemporânea.

A recepção crítica à obra de Sarmiento genericamente integrada no "regresso à pintura" (à cor, à matéria, à figuração), até 1984 será assim protagonizada somente por três ou quatro figuras, recapitulemos: **Cerveira Pinto, Leonel Moura, José Barrias e João Lopes**. Mas, em meados do decénio seguinte, uma nova geração se anunciava, no sentido de agir dinâmica (e alternativamente) ante as letargias e resistências reaccionárias da crítica "oficial". Apesar de todos os bloqueios e riscos, ao lado do fôlego associado ao *retorno ao pictórico*, confirmou-se uma expressão crítica profissional que ganhava terreno, e sobretudo se manifestava ao nível de artigos de imprensa e em catálogos de mostras fora de Portugal, num momento em que se vive um alargamento de mercado e de mediatização ante as práticas artísticas capaz de iniciar,

¹² Para Pinharanda, os críticos "em reconhecida relação com a actualidade" que na década de 80 "acolhem uma quantidade de informação inusual sobre as actividades artísticas" são: Leonel Moura, Cerveira Pinto, Alexandre Pomar, Bernardo Pinto de Almeida, Alexandre Melo, João Pinharanda, Eduardo Paz Barroso e António Rodrigues" (Pinharanda 1995, 617).

por integração em circuitos mais eficazes, uma efectiva internacionalização dos artistas portugueses.

No ano em que saem vários artigos na imprensa espanhola e italiana (1984), a par de algumas figuras de considerável relevo da crítica internacional – com **Arcangelo Izzo** à cabeça, que releva os valores apensos ao “excesso de sensações” comparável ao que acontece com “as crianças e os primitivos”, ao mesmo tempo que salienta a “mistura dos estilos” em prol de uma “fragmentação” afecta a todo um sopro autobiográfico derivado da voraz absorção do quotidiano vivencial do autor –, dos portugueses, entrará em cena um nome estreante, **João Pinharanda**. Activo crítico que apostará sobretudo na filiação às premissas estéticas, então em voga, do neo-expressionismo. Perante a obra coeva de Sarmento, Pinharanda começa por recorrer aos expedientes adstritos ao “retorno à pintura”, salientando o “violento tratamento e distorção de linha expressionista”, os “símbolos de um código muito pessoal” ou os “temas do tempo e da história privada do autor”; para mais tarde focar aspectos – mais idiossincráticos na óptica de uma especificidade autoral – que se prendem com a tradução de um “controle conceptualizador das estratégias pessoais” ou com os “efeitos da sua própria vida”, detectando um “processo de curto-circuitos” enquanto “sistema de associação de imagens e ideias plásticas”.

No mesmo sentido, outro nome que estabeleceu um perfilamento algo redutor (e superficial) entre a obra de Sarmento de meados da década e as prerrogativas da “transvanguarda”, da “chamada ‘bad-painting’” ou do “neo-expressionismo” é **Eurico Gonçalves**, quando referindo-se à pintura do artista português coloca o mote na “descarga catártica do gesto” ou no “primitivismo rudimentar, brutalista”.

Em meados da década de 80, após significativos contributos produzidos pela mão de importantes críticos espanhóis, como **Marga Paz** – centrada na forma “ambígua” e no “jogo de ocultação” como artifícios de “sedução” assente na criação de um “espaço não centrado” enquanto “justaposição” e “multiplicidade” de “distintos fragmentos” – e **Luis Francisco Pérez** – entrevendo uma “leitura romântica da contemporaneidade” em razão da “tragédia do homem [...] se saber dividido” – é significativo notar-se que a primeira exposição antológica dedicada ao artista ocorre justamente no nosso país vizinho. **Kevin Power** é o autor de um texto notável produzido para a mostra do Museo de Bellas Artes de Málaga (Málaga, 1986) que

contrasta de modo vincado com a cena portuguesa pela sua profundidade e arrojo do ponto de vista dos enquadramentos e reflexões na óptica da conjuntura coeva. Aqui a *fragmentação* tão aferida ganha fundamento e uma inteligibilidade resoluta e consistente, através de um entendimento da obra de arte não mais "como estrutura utópica" imune às contradições da existência, mas antes "como uma extensão e continuação da experiência".

Na densa abordagem de Power, a obra de Sarmiento é iluminada no tocante aos nexos em jogo entre o desejo e a libido freudiana no que concerne às suas incursões temáticas. Pois é nesta ocasião que, pela primeira vez também, se estabelece uma profícua articulação entre temas invocados pelo artista português e a malha teórica de George Bataille e de Jacques Lacan.

Ainda neste contexto, apesar de referenciado, com manifesta recorrência, uma "citação de estilos pretéritos" marcada por "factos isolados" e descontextualizados de "todo o sistema que lhes foi gerado" (**Luis Francisco Pérez**), enquanto *collage* ou "*puzzle* artístico" composto por imagens e "estilos diferentes" (**Francisco Calvo Serraller**), ou, ainda, sob o signo do "Retro", a convivência de "eventos do dia-a-dia" e das notícias sensacionalistas dos *mass-media* [...] com a arte nova e culturas antigas", compondo uma "variedade de diferentes elementos, compositivamente heterogêneos e estilisticamente conflituosos" (**Armin Zweite**), ao mesmo tempo não deixam de ser apontadas, nesse domínio, uma série de ressalvas.

Kevin Power é o primeiro a fazer uma inequívoca demarcação entre a pintura de Sarmiento e uma "fragmentação" que pode converter-se, no seu sentido mais banal, "numa receita para justapor eclectismos vazios, que pouco mais são do que uma imagem espelho do hábito consumista da nossa sociedade". No mesmo sentido, **Armin Zweite** considera que os trabalhos de Julião Sarmiento simultaneamente envolvem e quebram "o espectro contraditório do espírito do 'anything goes' (vale tudo) característico da época". **Aurora Garcia** é outro dos autores de referência que, neste âmbito, mesmo reconhecendo em Sarmiento o recurso a "certos tiques do presente", ressalva que este não é de todo "prisioneiro das suas redes".

Com estes considerandos, torna-se notória uma adesão pessoal criticamente orientada, que não se coaduna de todo com um ecletismo gratuito e inconsequente,

destituído de intenção programática e de estruturação conceptual, que é apanágio de uma boa parte da situação da arte europeia e americana no referido contexto dos anos 80

Neste capítulo, uma atenta análise comparativa entre os discursos feitos por portugueses e aqueles emitidos por estrangeiros permite extrair de imediato um conjunto de diferenças estruturais. Os portugueses são algo insípidos e incipientes na determinação das problemáticas, ora formalistas ora poéticos na leitura das temáticas e seus motivos, vagos e redutores na aplicação da etiquetagem “estilista” então em voga. Enquanto que autores como **Kevin Power** e **Armin Zweite** são eruditos e filosoficamente mais elaborados no delineamento dos problemas, sofisticados e incisivos nos enquadramentos conjunturais atentados, sensíveis e criticamente informados nas destrições e ressalvas relativamente à tentação de ceder aos “anti-corpos” críticos que repudiam determinantemente as ditas modas vãs e superficiais.

Merece destaque **Armin Zweite** pela abordagem teórica que outorga o estabelecimento de uma coerente e interessante homologia entre o programa artístico de Julião Sarmiento e a crítica “desconstrutivista” de recorte erudito (Paul de Man) no que concerne aos motes da instabilidade da identidade pessoal e, por conseguinte, no tocante às fronteiras clássicas que historicamente tipificam as "diferenças de género".

Embora com acenos pontuais em relação a outras sensibilidades e campos de pesquisa correlacionados – o jogo de ocultações como estratégia de sedução, a ambivalência em torno da violência/morte que o erotismo arrasta, o sopro autobiográfico prometido mas continuamente embaraçado nas teias da construção multi-prismática e ficcional, a desestruturação das imagens convencionais do *Self*, a desconstrução dos “géneros” que tipificam as identidades sexuais, a relação entre a *collage* e o corte cinematográfico, os agenciamentos importados dos processos da memória individual, as alternativas aos impulsos da concepção de narrativa linear – a “fragmentação” continuará a ter no programa da pintura de Sarmiento uma das suas motivações principais. Para ela contribuirão sobretudo os autores não nacionais, com a relevante acção de **Izzo, Paz, Pérez, Serraller, Power, Zweite** ou **Aurora Garcia**, na teorização da nova sensibilidade imbuída na pós-modernidade. Criticamente validada e sustida pela galeria heterogénea de personagens que passámos em revista.

Momento também para saírem considerando altamente valorativos que encontram eco inequívoco, por exemplo, na classificação do trabalho de Sarmiento como "uma das três investigações plásticas mais importantes dos últimos anos" (**Luis Francisco Pérez**), ou quando a sua obra coeva é colocada "entre as peças mais interessantes que emergiram a sul dos Pirenéus" (**Kevin Power**).

Sob os auspícios das abordagens consignadas ao “pós-modernismo”, o discurso dirige-se assim ao campo estrito das tendências conjunturais que orientam as práticas pictóricas coevas. Este período é pautado por um conjunto de discussões e debates por vezes muito vivos, em torno da ideia mesma de *fragmentação* e ecletismo. Nessa discussão, para além de outros argumentos mais dispersos (que o pretendem pôr em sintonia com a sua conjuntura), a questão central repetidamente levantada é a da compatibilidade entre a ideia de *fragmentação eclética e polimorfa do sujeito* e os *anti-corpos gerados como reacção contra a mesma*.

As primeiras ressalvas, algo cautelosas, vêm de autores que se afirmam, não obstante, partidários da condição dita de “pós-moderna”. É este o caso de alguns autores, que, sem esconderem o seu entusiasmo em relação a esse paradigma que tipifica a identidade fragmentada do sujeito, não deixam de suscitar o fantasma da superficialidade facilitista do *anything goes*. Power, Zweite e Garcia encabeçam a argumentação mais elaborada conforme foi registado atrás.

Para além de textos ocasionais, a maioria de impacto restrito, e para além de análises algo avulsas e insípidas, dispunha-se agora com **Power** de uma referência de maior fôlego, que conhecerá uma circulação substancialmente ampliada e onde se condensam as principais coordenadas de teor erudito ou teórico, reconhecendo-lhe o arrojo e a actualidade. Atingindo um dos pontos culminantes da sua recepção crítica em 1991, novamente com Power a obra de Sarmiento parece entrar na nova década numa terceira fase do seu processo de subida de tabuleiro de visibilidade e de validamento. Esta fase parece ser marcada antes de mais pela institucionalização acompanhada pela entrada no mercado cimeiro americano (nova-iorquino) e consequente reconhecimento crítico por figuras axiais desse panorama.

A individual na Louver Gallery (Nova Iorque, 1991) consubstancia um marco de viragem propositiva e conjuntural, mas também simultaneamente de chegada a um novo patamar de visibilidade, muito em razão daquele ser então um dos epicentros mundiais

mais decisivos. Momento em que críticos como **Dorothy Spears** tornam sensível uma viva *concomitância de contrários* no que concerne a uma pintura “rigorosamente analítica”, que ainda assim é provida de “aspectos sensuais”. No mesmo contexto, outras vozes, como a de **Alfred MacAdam**, relevava o facto de ali Sarmiento ter transformado “a galeria num palco onde ele dramatiza o antagonismo entre ordem e desordem, geometria e expressionismo, ilusão e realidade”, enquanto presença “ousada” e “simultânea” de “opostos”. Decisivo é o artigo assinado pela proeminente **Jan Avgikos** que, com base no novo trabalho ali exibido (as apelidadas *Pinturas Brancas*), repudia determinantemente a inconciliação entre a esfera da “pictorialidade”, do “empenhamento psicológico”, dos “símbolos”, de um lado, e o domínio da “prática conceptual”¹³, de um outro.

Ainda no contexto dos anos 80 em Portugal, figura que assume um papel eminentemente decisivo na difusão da obra de Sarmiento é **Alexandre Melo**. Embora pouco profícuo (quase omissivo) no que toca à sua produção da década de 70, revela-se, porém, no contributo português intelectualmente mais sofisticado no que concerne às obsessões temáticas e eixos de pesquisa que definem o programa estético do artista.

Cedo Melo promove uma destrição fundamental entre a pintura de Sarmiento e os formulários em voga conotáveis com o neo-expressionismo e seus sub-produtos, ao notar que “os efeitos pictóricos” e as “referências figurativas [...] [de Sarmiento] se afastam cada vez mais do registo anedótico, ou mesmo obsessivo, para insinuarem valores de enigma – apontamento cifrado”. Por outro lado, Melo é ainda exímio na problematização de algumas das principais premissas motoras da obra de Sarmiento, nomeadamente a articulação homóloga entre o “desejo”, “o trabalho do imaginário” e a “criação plástica”.

Ambos, Melo e Pinharanda, apresentarão um trabalho estreante enquanto ensaio de cariz historiográfico sobre o passado mais próximo – *Arte Contemporânea Portuguesa/Portuguese Contemporary Art* (Lisboa, Grafispaço, 1986). Mas era um ponto da situação que, pelo seu silêncio lacunar, perpetuava um denso manto de

¹³ A mesma autora, num ensaio mais aprofundado produzido aquando da individual que o IVAM (Valência,) acolheu em 1994, dá pleno sentido à prática pictórica de Sarmiento, ao asseverar que “o desejo humano” se expressa “através da sua adopção de formas de representação simbólica”; notando, por outro lado, que o artista “incorpora muitas das propriedades do discurso do conceptualismo” no tocante ao sopro de auto-referencialidade que perpassa na sua produção coeva (Spector 1994).

desconhecimento sobre uma “fase” de Sarmiento (os anos 70) ainda pouco aliciante para uma geração que vivia a euforia das aspirações e reclamações afectas aos “regressos à pintura”, que se impunha urgente promover, a par do florescimento do mercado, com necessário apoio crítico expositivo sobretudo no estrangeiro, numa mudança de paradigma (amplamente verificada) no que concerne aos novos rumos da situação artística internacional.

Com isso (que era, em certa medida, critério epocal mas se prolongou até inícios de 90) mitificou-se uma situação de optimismo e de exceptualidade quase vertiginosa a contracorrente das letargias ora elegíacas ora enfadadas, agarradas aos prolongamentos dos preceitos de um “modernismo” periférico e resistente, resolutamente extemporâneo. Facção institucional e instalada que desconsidera, menosprezando às claras, uma *época* orientada por uma situação internacionalmente designada de “pós-moderna” buscando afirmação reactiva em iniciativas próprias de cunho oficial.

Pela parte da nova geração de críticos lisboetas, o tom entusiasta era acompanhado de uma intenção: assumir o (duplo) papel de agente difusor (e promotor). Constatámos ser sintomático do ávido desejo de acompanhamento da visibilidade do trabalho de Sarmiento no espaço europeu, o facto de mais de metade dos textos assinados pelos dois críticos portugueses mais importantes da sua fortuna crítica destes anos – Pinharanda e Melo –, figurarem em catálogos de mostras ocorridas fora de Portugal ou em revistas internacionais. Porém essa entusiástica defesa nem sempre foi, na opinião de Bernardo Pinto de Almeida, de propriedade ou feita na profundidade merecida.

Realizada em grandes formatos, a sua pintura tornou-se uma referência de combate para alguma crítica emergente na geração de 80, que deu eco mediático ao sucesso que lhe foi granjeando, por vezes sem chegar a analisar em profundidade os conteúdos programáticos da própria obra, cujo projecto evoluiu, de modo consistente e digno de atenção, até pela intencionalidade de se medir com os circuitos mainstream da arte internacional (Almeida 2002 [1993], 248).

Embora não tão arrojado como alguns dos seus homólogos estrangeiros (sobretudo alemães e espanhóis) – Annelie Pohlen, Rolf H. Krauss, Aurora Garcia, Kevin Power, Armin Zweite ou Francisco Calvo Serraller –, o papel militante de Melo e

Pinharanda serviria cada vez mais como tomada de consciência do papel de Sarmento enquanto agente de viragem de paradigma: referimo-nos à passagem dos anos 70 para a década seguinte. Será sob a pena de ambos que este artista ganha de modo mais consistente o epíteto de "*o mais internacional dos artistas portugueses contemporâneos*", entretanto afixado também por outros críticos como **José Luis Porfírio** ou **Eduardo Paz Barroso**.

A crítica de arte em Portugal, pelos anos 80 fora, iria, de resto, evoluindo. Por um lado, ela continuava a cargo de alguns jornalistas e artistas de boa vontade. Mas, por outro, iam-se já encontrando nomes da crítica profissional alheios a este quadro que ora vindos da década precedente (**Eduardo Paz Barroso**, **José Luis Porfírio**), ora afirmam-se no *Expresso* (**Alexandre Melo**, **Alexandre Pomar**). Critérios mais ou menos similares de modernidade, e com maior ou menor ecletismo, presidiam às suas críticas de exposições.

A atenção prestada pelos jornais às exposições de Julião Sarmento era, aliás, intensificada, a contracorrente da negligência ou menosprezo radical conferidos pela revista *Colóquio/Artes* (ainda a principal e mais prestigiada da especialidade em Portugal), financiada pela FCG e controlada por José-Augusto França, cujo inquérito recentemente feito por Margarida Alves (cf. Alves 2007), permite apreciar uma evolução vivida por um olhar institucional que se situava prudentemente em relação a valores seguros, sem grandes riscos de actualidade. Um órgão de informação geral (*Expresso*) e outro cultural (*J. L.*) constituem assim, nesse capítulo, uma acção considerável que marcou, em plena euforia do internacionalismo da arte portuguesa, uma importante posição de difusão.

Porém, mesmo por parte dos seus mais fiéis e temerários defensores, a atenção conferida à obra produzida por Sarmento na década de 70 é ainda valorizada meramente como *passagem* (ou *plataforma*) para o que se lhe segue em vez de *valer por si mesma*. Ainda na segunda metade do decénio, Alexandre Melo referirá que Sarmento havia sido "membro de um pequeno grupo de artistas que" ao introduzir "no contexto português reflexões teóricas e formas artísticas conectadas com a arte conceptual e pós-conceptual, abriu "caminho para a criação de uma nova situação no campo das artes plásticas em Portugal nos anos 80".

No final da década Melo publicaria um livro monográfico, *Julião Sarmiento. As velocidades da pele* (Lisboa, 1989), um dos mais notáveis textos jamais escritos sobre o trabalho do artista. Porém, apesar do autor, numa visão global que lança sobre a obra, organizar o discurso em manchas temáticas a fim de aflorar as obsessões internas que lhe são transversais, a parte dedicada à produção dos anos 70 ainda é diminuta (lacónica, quase telegráfica) em proporção com a riqueza especulativa investida nas linhas que o autor usa, por seu turno, para discorrer sobre os trabalhos da década seguinte.

Após a segunda presença de Julião Sarmiento numa *Documenta*, em 1987, nos dois últimos anos da década, algumas das figuras mais activas da crítica de arte portuguesa inscrevem-se na fortuna crítica da obra. Em 1988 – exceptuando **Alexandre Pomar** –, **Bernardo Pinto de Almeida**, **Emídio Rosa de Oliveira** e **Eduardo Paz Barroso** escrevem pela primeira vez sobre o seu trabalho coevo, para em 1989, ser a vez de figuras como **Carlos Vidal**, **José Luís Porfírio** (este depois de 1978 e 1984) e **Leonor Nazaré**.

No balanço feito à década, notamos que alguns importantes críticos ficaram de fora da sua bibliografia: pensamos em figuras como as de **António Rodrigues**, **Sílvia Chico** ou **Cristina Tavares**.

Em 1990 Julião Sarmiento realiza uma individual onde exhibe a primeira mostragem pública em território nacional do ciclo que se popularizou chamar-se de “pinturas brancas” (*Dias de escuro e de luz*, Galeria Pedro Oliveira, Porto). **Al Berto** será o autor do texto que abre o catálogo. Mas ele não é, decerto, crítico ou historiador de arte, nem pretende sê-lo, mas sim escritor. De um outro modo, singular e inspirador, ilumina *poeticamente* a atmosfera requerida onde Sarmiento também actua.

Alexandre Melo, por seu turno, através de diversos artigos publicados em algumas das mais reputadas revistas internacionais da especialidade (sobretudo americanas), continua difundindo o mais recente trabalho de Julião Sarmiento, corporalizando assim um verdadeiro esteio¹⁴ do processo de internacionalização de um artista que acabara de atingir uma escala, já não apenas Europeia, mas agora Mundial.

¹⁴ Sendo um dos mais importantes críticos de arte portugueses emergentes na década de 80, Alexandre Melo foi também em Portugal, ao longo do extenso período que se estende desde meados dos

Neste momento, para além de "um sentido da depuração que indicia um novo momento da evolução do trabalho do autor", Melo sublinhará também um "adensamento da ambiguidade e subtileza das representações e imagens evocadas" que vive a par de uma "figura acabada, ou inacabada" enquanto "marca das 'dificuldades' do próprio processo de desenhar".

No longo ensaio que **Leonor Nazaré** escreve para o catálogo da exposição *Julião Sarmento*, no Witte de With, Center for Contemporary Art (Roterdão, 1991), embora de teor tendencialmente retrospectivo, apenas se analisa um conjunto de obras representativas de um espectro de tempo que vai de 1984 a 1990.

Logo depois da antológica holandesa, Sarmento beneficiou, em 92 e em 93, de um interesse especial por parte das duas maiores instituições portuguesas, a Fundação de Serralves (Porto) e a FCG (Lisboa), respectivamente. Porém, ainda que gozando, sob o signo da "montagem"¹⁵, de um olhar "cinematograficamente" informado e criativo por parte seu curador, **Michael Tarantino**, não se tratará ainda da efectiva retrospectiva necessária e desejável. **Delfim Sardo** apenas atribuirá (criticamente) essa designação à realizada pelo IVAM um ano depois (Valência, 1994), comissariada por Vicente Todoli, em razão de esta apresentar "uma viagem cronológica em que se encontram obras dos vários períodos, bem seleccionadas e na correcta proporção" (Delfim Sardo, *Semanário*, 21-5-94), consubstanciando desse modo uma "representatividade em relação ao conjunto da sua obra nas suas diferentes fases, desde os anos 70 até à actualidade" (Alexandre Melo, *Expresso*, 4-06-1994).

De notar que só por ocasião da mostra de Serralves, pela primeira vez em Portugal, o tom institucional – a que **Fernando Pernes** dará voz – reconhece um "papel pioneirístico e renovador envolvente da sua personalidade, desde os anos setenta, marcante da vida artística do País". Importa tornar saliente, neste ponto, que entre 1972 e 92 nenhum reconhecimento institucional havia surgido no país sobre a obra de Julião Sarmento. Esta constatação será alvo de uma chamada de atenção por parte Alexandre Melo que, sete anos volvidos sobre as validações de Pernes, escreverá:

anos 80 até meados dos anos 90, o mais persistente e qualificado interprete da obra de Sarmento e o seu principal teorizador e divulgador.

¹⁵ Nesta ocasião, Michael Tarantino para além de descrever o seu trabalho como uma *abordagem múltipla* do "ponto de vista", onde estão implícitos a "perspectiva enquadrada" e o *distanciamento* do observador, coloca o enfoque na "montagem como chave para a recepção da obra" de Sarmento.

Através de um trabalho pessoal [...] de comunicação e divulgação internacional, [Sarmiento] procurou por todos os meios encontrar instâncias exteriores de legitimação – reconhecimento e validação – do seu trabalho, não usufruindo, durante quase vinte anos de carreira, de qualquer reconhecimento significativo da sua obra por parte de instituições portuguesas (Melo 1999 [estudo], 186).

Contudo, as mostras realizadas em Portugal, em 92 e 93, apesar de serem retrospectivas parciais e complementares nas suas intenções, ainda não cobrem devidamente a obra de Sarmiento produzida na década de 70. Terão, mesmo assim, certo impacto a esse nível junto de alguma imprensa escrita mais informada, que de modo auxiliar faz referência a um período ainda mal conhecido (e estudado).

José Luís Porfírio, com um artigo no *Expresso* (30-5-1992) sobre a antológica patente na Casa de Serralves, traça de modo abreviado a trajectória do artista desde as "instalações e da arte conceptual" até aos "últimos quadro-desenhos-relevos brancos". No ano seguinte é a vez do mesmo crítico se deter sobre a segunda antológica realizada em território nacional, referindo a marcada diferença existente entre as duas em razão da primeira (a portuense) corporalizar “uma mini-antologia, conduzindo-nos dos anos 70 até à actualidade”, enquanto a segunda (a lisboeta) se cinge a um “leque temporal que abrange apenas os últimos anos, de 86 a 92” (*Expresso*, 15-5-1993). Estes constrangimentos cronológicos fazem com que um interessante e arrojado ensaio de **Maria Filomena Molder** escrito para a mostra de Lisboa se limite apenas a abordar uma pequena parte da obra de Sarmiento, afastando-se irremediavelmente da sua produção inicial.

Também internacionalmente o mesmo enfoque dado à produção pictórica é constatado. Mesmo num dos ensaios mais brilhantes da década, escrito para a primeira retrospectiva digna desse nome, aquela que o IVAM – Centre del Carme (Valência) organiza em 1994 com comissariado de Vicente Todolí, **Jan Avgikos** deriva da teoria lacaniana para ver na pintura de Sarmiento uma “tela cinemática sobre a qual se projectam as construções sociais e linguísticas que regulam a minha identidade”. Mais preocupada em *requalificar* a sua pintura mais recente à luz da *heterodoxia* que envolve

o *medium* na exacta conjuntura teórica e crítica do decénio¹⁶, a autora centra-se numa rede de correlatos de inspiração psicanalítica – *pintura/ecrã/corpo/identidade* – deixando irremediavelmente de fora um necessário tratamento crítico autónomo sobre os média e práticas experimentais que haviam pautado a pesquisa de fundo (pós-)conceptual iniciado por Sarmiento cerca de vinte anos antes.

Em 1995, já então o movimento de reabilitação e de revalorização da obra produzida na década de 70 se esboçava pelo signo dos primórdios do filme experimental em Portugal, por iniciativa de **Augusto Seabra**, com a mostra *Monumental 95. Mistérios de Lisboa* (Cine-Teatro Monumental / Associação Cultural Saldanha, 1995). Ali Seabra, para além de pretender “tornar 'visível” o que permanecia ainda “obscuro e subterrâneo” por se tratar de “artes ignoradas”, prudentemente constata um lamentável esquecimento (ou negligência), denunciando uma ausência de consciência para com algo que se encontrava na iminência de se perder por degradação material. De modo complementar, pois dizia-se, exactamente ante essa pequena mostra de filmes experimentais de Noronha da Costa e de Julião Sarmiento, muito lucidamente que, “os anos 70 são como uma época vazia, um tempo passado que não deixou vestígios na memória colectiva” (João Pinharanda, *Público*, 21-6-1995).

Nesse mesmo ano, uma pequena nota crítica assinada por **Isabel Carlos** no *Expresso* (10-6-1995), referia-se à mostra que, em 95 (Edifício das Caldeiras, Coimbra), exibia nove fotografias subordinadas a uma importante instalação fotográfica datada originalmente de 1978.

Não deixa de ser digno de destaque a selecta tabela cronológica (1968-1977) elaborada por **David Santos** para figurar no catálogo da mostra retrospectiva dedicada, em 1997 (Fundação Serralves, Porto), à histórica *Alternativa Zero*. Momento sintomático da necessária *re-escrita* sobre quem são de direito os vultos que protagonizam as principais vias de entrada da vanguarda daqueles anos em Portugal. O contributo de Sarmiento surge assim destacado, nos anos de 1976 e 77, ao lado dos principais intervenientes dessa época – como Helena Almeida, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, Ernesto de Sousa, Ana Hatherly ou Fernando Calhau –, pela

¹⁶ Nesse ensejo, escreve a reputada crítica norte-americana que, “por um lado, Sarmiento apela directamente aos sentidos e ao desejo humano expressamente através da sua adopção de formas de representação simbólica. Por outro lado, incorpora muitas das propriedades do discurso do conceptualismo: auto-consciência, auto-referencialidade, desvio do sentido perante vários sistemas de significado que integram a obra de arte dentro de um campo de extensas relações sociais”.

indicação de alguns dos seus mais importantes filmes experimentais e das suas duas primeiras exposições realizadas a *solo*.

Publicado para acompanhar a representação nacional de Julião Sarmento na XLVII Biennale di Venezia (Padiglione Portoghese, 1997), o ensaio que figura no livro *Julião Sarmento* (edição inglesa: Electa; edição portuguesa: Assírio & Alvim) apenas partirá da primeira monografia (editada em 1989) para actualizar cronologicamente a recepção crítica de Alexandre Melo à obra então mais recentemente produzida pelo artista (mesmo apresentando, diga-se de passagem, algumas das mais sofisticadas e inspiradoras leituras sobre as séries que integram o longo ciclo das “Pinturas Brancas”), deixando assim de fora, uma vez mais, um necessário estudo autónomo e exaustivo sobre as especificidades da obra do artista nos anos 70.

Um dos mais salientes contributos de sempre surgido no quadro da produção crítica sobre a obra de Julião Sarmento é aquela que **Hubertus Gassner** apresenta no catálogo da mostra *Werke 1981-1996*, que a Haus der Kunst (Munique) organiza em 1997. Ao contrário de Alexandre Melo – detentor de uma avalanche de versões parcelares e muito desiguais quanto às suas inspirações e alcances que continuamente reedita e rebaptiza –, Gassner procede de uma só vez a um alinhamento cronológico sistemático (sempre extremamente desenvolvido) dos principais temas e objectos de indagação com base num corpo selectivo de obras que deverá orientar os posteriores estudiosos da obra de Sarmento.

Embora a mostra se centre num balizamento cronológico imediatamente sequente – de 1981 a 1996 –, no seu texto a produção do decénio de 70 está bem representada, demonstrando que muitos dos eixos exploratórios têm ali origem, a par da absoluta sintonia do artista ao nível de práticas e de conteúdos programáticos com a arte coeva de então. Aqui é, por exemplo, tornado inteligível o elo que religa um “intenso interesse pelo cinema de culto estrangeiro” com uma “abordagem cinematográfica” logo intentada na sua pintura produzida entre 1970 e 1974, enquanto “ecrã de cinema através do qual ele projecta a planura fotográfica”. Depois, citando obras da segunda metade daquela década, Gassner conecta Sarmento com um novo paradigma em que “as sequências fotográficas pareciam ser mais adequadas do que a fotografia individual estática”, referindo-se a experiências que “documentam e organizam a encenação de diferentes posições do corpo”, de “interacções entre partes de um ou de mais corpos, de

fragmentos de corpo com segmentos alienados e de microestruturas do corpo”, onde é já posto em acto o “velho jogo de sedução erótica” que “obedece à lei da mudança entre promessa e negação”.

Também no catálogo da mostra que a Haus der Kunst acolheu, um outro contributo internacional de peso: **Nancy Spector** deslinda uma inesperada ponte, no quadro da obra do artista, entre as décadas de 70 e de 90. Esta autora parte de uma das instalação fotográfica mais importantes do decénio de 70 – *Quatre Mouvements de la Peur* – para argumentar que Sarmiento, independentemente do suporte em que trabalhe, “contempla e exemplifica as condições específicas do *medium* fotográfico: a sua semiótica e as suas implicações psicológicas”. A curadora norte-americana serve-se, por extensão, das “alusões ao índice nas pinturas de Sarmiento” para abordar, por um lado, as “suas implicações ligadas à violência e à morbidade”, e, por outro, uma outra faceta chave do modelo fotográfico: “a sua relação específica com o fetiche e fetichismo”.

Com estes considerandos Spector torna-se num dos autores que melhor assinala (e esclarece) o substrato conceptual das *Pinturas Brancas*, ao referir-se aos “esboços, rasuras e *afterimages*” que acompanham cada figura, “revelando o processo da sua criação e, simultaneamente, o potencial da sua dissipação”.¹⁷

Este afã de reabilitação do trabalho dos anos 70 de Julião Sarmiento é susceptível de vários comentários. Por seu intermédio somos confrontados com as primeiras tentativas de sistematização de um corpo de obras que daria então os seus primeiros passos.

A um outro nível, eles são importantes testemunhos do processo e alargamento de interesses de pesquisa teórica e relacional entre os anos 70 e 90, no momento em que Sarmiento desenvolve o seu longo ciclo das *Pinturas Brancas*. Incumbência levada a cabo por **Delfim Sardo**, em 1994, de modo um tanto ou quanto seminal e pioneiro, numa crítica feita aquando da retrospectiva do IVAM.

Trata-se de um processo que envolve uma atenta e cuidada selecção (e reinterpretção) de obras que já haviam sido objecto de algumas análises, mas em face

¹⁷ Nota Spector que, "ao evitar uma estimulação óptica excessiva na sua arte, Sarmiento privilegia a reflexão interior, um processo contemplativo [...]. O 'lugar' para lá do óptico é o inconsciente, o reino interior perpetuamente em diálogo com, e em alguns casos, dirigindo a visão" (Spector 1997, 176).

das quais carecem os desejados entre-cruzamentos de fios permanentes – que, saliente-se, a própria obra promove e requer enquanto exercício de indagação – que as novas abordagens *relacionais* permitem atar e entrelaçar. cremos ser particularmente sugestivo atender para esse tipo de abordagem em razão de ser a vários títulos fiel à natureza do próprio processo criativo de Julião Sarmento.

Como se referiu, vimos que será preciso esperar pelo ano de 1995, para que o capítulo da produção fílmica experimental dos anos 70 comece a conhecer desenvolvimentos razoavelmente mais significativos. Mas nesse primeiro ensejo não haveria ainda os elementos para tecer a constelação contextual de fundo e o levantamento sistematizado para uma síntese segura, facto que dificultaria sobremaneira a tarefa. Após a pequena amostragem de filmes no Cinema Monumental protagonizada por **Augusto Seabra** em 1995, um livro teve aqui importância determinante: *Cinemaschine del desiderio* (Costa & Nolan) de **Tereza Macrì**, publicado em 1998.

Com a incumbência pioneira de Macrì, a densa nebulosa que cobria a produção fílmica de Sarmento é levantada ao ponto de esta se encontrar desde então bem identificada (incluindo a destruída). Entre este olhar atento, sistematizador e apologético, avulta desde logo a dimensão “política”. Pois é a primeira grande proposta de abordagem sistemática e *contextual* desse tipo de produção. Mesmo após o aparecimento dos contributos (antológicos) de Wandscheider (2000), Ávila (2002 e 2003), Lapa (2002) e Iles (2003), permanecerá até hoje como a mais relevante contribuição crítica para o estudo da cinematografia experimental de Julião Sarmento.

Entre as particularidades da sua pesquisa que o situam na tendência de *vanguarda* da época, as questões levantadas em torno da contra-cultura e do sentido libertário não são de todo ignoradas¹⁸, quando se afloram as “formas difusas de desejo” que consubstanciam o início de uma investigação que, “pecaminosa e voyeuristicamente”, era feita numa Lisboa salazarista que ainda não a poderia conceber.

Macrì vai caracterizar, nas incursões pelo Super 8, o trabalho de Sarmento nesse domínio salientando um “léxico anti-diegético” feito pelo “dilatação da sequência”,

¹⁸ É nesse sentido que, considerando-o um “objecto [...] bruto, lírico, sofisticado e indecente, erótico, errático, herege”, Macrì enquadra o cinema experimental de Sarmento numa “política do desejo extra”, passível de ser codificada por uma espécie de “semiologia” “subtil”, “intelectual”, “não paradigmática” (Macrì 1998, 93).

directamente subsidiário do *anti-cinema* reivindicado por Andy Warhol. Pois em Sarmiento a “ideia circular”, ou a “imagem como tensão desejante”, codifica uma “visão obsessiva” ligada à “intensidade com que o corpo feminino é repetido” – correlato de “uma espécie de coito interrompido”, engendrando o esgotamento psicológico que, depois de accionado pelos “mecanismos libidinais” de uma “pulsão desejante”, termina invariavelmente numa “estética da privação”.

Importa reter que Macrì não se coíbe de colocar a parte inicial do seu artigo sob o signo do *erótico* como força revolucionária. Agitado como argumento principal pelos críticos que lhe estão próximos em 1981/2 (Annelie Pohlen e Cerveira Pinto), mas que se manterá afastado no quadro da des-ideolização dos anos 80 como recusa e incompatibilidade para muitos dos seus ulteriores defensores. Sob esta óptica, Sarmiento parece ter, afinal de contas, retido das suas *leituras dissidentes* (Sade, Bataille...) e deambulações cinematográficas algo *under-ground* (Warhol, Brakhage, Snow, Mekas, Smith...), um intenso e marcado fascínio pela licenciosidade, que se avulta como vector determinante do seu percurso artístico inicial, particularmente na intenção *des-moralizante* que lhe permite agir, desse modo, como “contra-força” situada num meio ultra-conservador fora da hora europeia. Esta sua faceta, nem sempre será afiançada, antes pelo contrário, como iremos ver.

Um novo artigo de **Delfim Sardo** representa o melhor contributo da década por parte dos portugueses. Após a crítica sobre a retrospectiva que o IVAM apresenta em 1994, ocasião em que este autor objectivara um conjunto de fios matriciais de indagação transversal, em 1998, Sardo torna-se no leitor, até ao momento, mais profícuo (depois de **Hubertus Gassner** e de **Nancy Spector** aquando da mostra no Haus der Kunst, Munique, em 1997) em matéria de reabilitação e desvendamento da obra de Sarmiento produzida na década de 70. Uma inteligente súpula dos eixos de pesquisas feita através de algumas das peças mais emblemáticas que o artista produziu nesse decénio é, por Sardo, com efeito, posta em relação com o seu mais recente programa estético que as *Pinturas Brancas* dão corpo.

Seja, em boa parte, pelo facto desta (nova) equação entre os anos 70 e 90 contaminar o olhar crítico sobre a sua etapa inicial, ao longo destes sucessivos desenvolvimentos a produção artística de Julião Sarmiento do decénio 70 irá conhecer vários enfoques e deslocações de significado. As interpretações são também diversas e

apresentam uma qualidade desigual. O próprio quadro cultural e ideológico mais vasto em que sucessivamente se desenvolve a recepção crítica é também ele variável. Devemos pôr esse movimento em *contexto* a fim de lhe determinarmos com maior inteligibilidade também a sua *razão de ser*.

O trabalho de Julião Sarmento da década de 70 será, assim, nos anos 90 e 2000, como que “exumado” por uma geração de críticos e curadores que volta a *ver* o re-interesse pelo “fotográfico”, pela “instalação”, pelo “vídeo”, no fundo, todo um paradigma contextual que reata e prolonga os novos meios as práticas que também convocam e reabilitam a “imagem em movimento” nascida experimentalmente nos anos 60 e 70¹⁹.

Um folhear atento pelos principais textos e catálogos do período confirma também esta orientação que avulta no momento em que o próprio Sarmento regressa à instalação-vídeo, com obras como *Untitled (BLI)* (1996, duas projecções de vídeo), *Urban Corpo* (1997, duas projecções simultâneas) e o holograma *Sem Título* (1997, transmissão a laser), este último apresentado na representação portuguesa da Bienal de Veneza desse ano.

No ano seguinte, também da autoria de Sardo, um texto marcante. De densidade teórica notável, trata-se de um ensaio publicado no catálogo da colectiva *Tage der Dunkelheit und des Lichts - Zeitgenössische Kunst aus Portugal* (Kunstmuseum Bonn, Bonn 1999), que serve ao curador – partindo de pontuações e remissões que cobrem agora todos os vários momentos da sua obra – para discorrer sobre o cruzamento tensional, omnipresente em Sarmento, entre uma sensação *cinematográfica* (fruto de processos próximos aos da montagem cinematográfica) e a sensação de “memória fugidia de alguma coisa que já vimos [...] pelo *canto do olho*”.

A atenção conferida à primeira etapa artística de Sarmento por parte da massa crítica portuguesa vai despontando, embora de maneira pontual e esparsa. Um exemplo figura na primeira história de arte digital portuguesa (CD-ROM publicado pelo IAC em

¹⁹ Bartomeu Marí atesta-o no catálogo da mostra *Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/3). “Com esta exposição acedemos a uma parte do trabalho concisa no tempo, que tinha permanecido num segundo plano de atenção, pouco conhecida, à excepção daqueles que insistiram, quando estas tiveram lugar, a prestações dispersas pela Europa, esporadicamente exposta, e nunca reproduzida. Esta obra reaparece sem dúvida alguma num momento muito mais favorável para a sua recepção. Nos últimos anos temos assistido ao aparecimento de novas gerações de artistas cujos interesses se assemelham àqueles que há mais de trinta anos insistiram em questões relacionadas com o tempo, a narração, a ficção e os paradoxos dos meios realistas de representação” (Marí 2002, 44).

1999). **Nuno Faria** será, nesse contexto, o autor de um texto de enquadramento geral da obra do nosso artista, acompanhado por uma análise autónoma e aprofundada sobre um foto-texto datado de 1979.

O trabalho do período inicial de Sarmiento ainda será alvo de maior aprofundamento no estudo que Alexandre Melo publicará, em 1999, com o título de "Julião Sarmiento: Uma Carreira de Artista". Depois de nos presentear um primeiro guião da trajectória do artista – mediante o seu currículo de exposições, traçando o seu processo de entrada em determinados mercados e circuitos de visibilidade através de determinadas galerias, agentes e personalidades –, no que concerne à obra da década de 70 Melo esboça, de raspão, enquadramentos epocais, assinalando genericamente os paradigmas de pesquisa, as novas linguagens e referências (ou influências) que colocaram, na exacta situação dos anos 70, Sarmiento em diálogo, por exemplo, tanto com os conceptuais americanos da West Coast como com os conceptuais mais ortodoxos.

Uma grande retrospectiva (*Flashback*, CAM/FCG, Lisboa, 2000) – deliberadamente não linear nem cronológica – chega finalmente ao território nacional, depois de ter estado primeiramente em Madrid (Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999-2000), com curadoria de **James Lingwood** e um inspirado texto de **Adrian Searle**, no qual alguns trabalhos marcantes da década de 70 são aflorados a fim de serem ensaiados entrecruzamentos vários com outros dos anos 90 (embora estes últimos continuem a merecer aqui, proporcionalmente, um maior enfoque).

Nesse mesmo ano Sarmiento participaria, com o seu filme mais emblemático (*Faces*, de 1976), na "maior e melhor mostra de vídeo-arte que o Reino Unido jamais virá" (*Lisson Gallery in Covent Garden*, Londres, 2000) –, com recepção crítica muito favorável por parte de críticos como **Adrian Searle**, **Charles Darwent** ou **William Packer**.

Para além desta resenha de nomes relevantes aqui esboçada, o movimento de “redescoberta” e revalorização do cinema experimental de Sarmiento mobilizará ainda outras contribuições vindas sobretudo do lado da então emergente curadoria. É o que se passará com **Miguel Wandschneider** que havia tido, nesse âmbito, um papel central em Portugal, no processo de reconhecimento consagratório da figura de Ernesto Sousa com

a mostra *Revolution My Body* (CAMJAP/FCG, Lisboa, 1998). Em 2000, integrado no longo ciclo de mostragem de filmes e vídeos da arte portuguesa (*SlowMotion*, Caldas da Raíña: Art Attack + Estgad, Galeria e Auditório da ESTGAD, 2000), o curador exhibirá, analisando em detalhe, no folheto que acompanha as projecções, a quase totalidade da obra fílmica de Julião Sarmento produzida nos 70, em razão da maior parte não ter sobrevivido ao tempo, o que resulta numa primeira mostra antológica consagrada a esse tipo de produção.

Passados dois anos, a realização da exposição *Trabalhos dos anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/3), com curadoria de **Pedro Lapa**, deu a Julião Sarmento a oportunidade de mostrar de modo exaustivo e sistemático a produção daquela década de cariz (pós-)conceptual. A exposição respondia a uma necessidade tornada consciente no exacto momento em que, conjunturalmente, o vídeo voltara a ser uma das formas de expressão (neo-conceptuais) que superara a exuberância do pictórico dos anos 80. Trata-se de uma exposição antológica (apelada de “ontológica” por Ricardo Nicolau), encarada de maneira cultural com seriedade metodológica – suprime uma funda lacuna na historiografia portuguesa, pois viera na hora própria.

Acompanhando Pedro Lapa no catálogo da mostra do Museu do Chiado, porque imbuído num “momento muito mais favorável para a sua recepção” em razão dos interesses das mais recentes gerações se assemelharem aos dos artistas de “há mais de trinta anos”, **Bartomeu Marí** assina um texto movido essencialmente por uma necessidade urgente de revisão do papel da obra de Sarmento no quadro da arte internacional mais inovadora produzida no espectro temporal contemplado pela mostra, oferecendo um longa e detalhada cartografia das pesquisas que definem todo um novo paradigma que abriu campo aos novos média experimentais, nos quais se incluem a fotografia, a instalação, o texto, o som e o cinema. Neste capítulo específico, da análise feita aos seus filmes experimentais mais marcantes daquele decénio, Marí passa rapidamente para a produção cinematográfica mais recente (a instalação-vídeo) de Sarmento, ensejo que lhe serve para sugerir tanto constantes como inflexões novas a partir de uma base comum de problemas e temáticas.

A crítica à exposição do Museu do Chiado foi muito favorável, e logo uma geração de jovens quase estreados (como **Ricardo Nicolau**), considerou a pertinência da mostra, pondo desde logo em relação a obra videográfica mais recente (recordando a

sua exposição em Serralves em 2000/2001) com aquela elaborada no decénio que marcou a fase inicial do artista. A seu propósito este crítico insistia na re-leitura do conceptualismo (que faltara na abordagem de Lapa), pela via da aplicação teórica conferida ao índice (formalizada por Rosalind Krauss) a boa parte da produção internacional daquela época. Esta via outorgava Nicolau a postular a expressão de “estética do contacto”, que, por sua vez, complexifica as determinações puristas do ultra-conceptualismo ortodoxo no seu repúdio radical aos domínios do sensível e da materialidade física.

Outro crítico, **João Lopes**, este já da geração do artista, elogiou em tom retrospectivo os trabalhos produzidos quase trinta anos antes, onde se assomava nas suas palavras o tom nostálgico de redescoberta, como se encontrasse pela primeira vez (e com espanto) o seu valor, saldando o seu significado (já) histórico, no quadro dos vectores de vanguarda que orientavam um tempo preciso, mas evidenciando simultaneamente a profunda actualidade das questões e sentidos que ela ainda fazia despoletar. Aqui João Lopes ensaia, de modo resolutivo (e na senda aberta por Macri), uma leitura "política" do desejo, movendo-se na mesma direcção que **Alexandre Melo**, com um artigo que sai precisamente no mesmo dia no *Expresso*.

Neste mesmo ensejo Melo lançará novos contributos sobre aquilo que a mostra dava a ver, referindo que num Portugal "acabado de sair da ditadura e mergulhado num animado carnaval de lutas ideológicas anacrónicas", uma das obras ali exibida (*Faces*) seria capaz de "cumprir funções de transgressão estética e moral em relação à repressão clerical-fascista".

Com base nestes testemunhos moldados por uma *re-focagem* apenas conferida pelo distanciamento do tempo, podemos compreender, com algum assombro e ironia, que a intervenção social de uma obra (que não se realiza forçosamente na época em que ela aparece) não se mede nem pela popularidade coeva conseguida, nem pela fidelidade do reflexo cultural e comportamental que nele se inscreve ou que ela projecta em alguns críticos avidamente empenhados em lhe conferir sentido e o acolhimento devido, mas antes na violência que lhe permite *exceder* (talvez *transgredir* fosse a palavra mais exacta) as leis e confinamentos que uma sociedade, uma ideologia, uma moral,

compõem para se conciliarem consigo próprias, num belo gesto de inteligível histórico²⁰.

João Pinharanda, ao invés, repudiando peremptoriamente em Julião Sarmento “todo e qualquer empenhamento social, crítico ou político”²¹ em prol de “uma individualidade radical”, será mais incisivo no esmiuçamento de algumas das coordenadas matriciais que definiam já o trabalho do artista na referida década, ao evidenciar questões em torno dos modos como então Sarmento tratava o “tempo” e a “narrativa” através dos suportes experimentais (fotografia, filme...). Tirando uma primeira referência ainda insípida, feita de raspão à mostra comissariada por Augusto Seabra em meados do decénio de 90 (*Público*, 21-6-1995), um artigo mais tardio do *Público* (7-11-2002) é nessa matéria uma excepção no quadro da longa lista de textos que desde 84 o autor produziu sobre o trabalho coevo, ao marcar, finalmente, uma entrada contundente do seu olhar sobre a obra de Sarmento produzida na sua primeira etapa artística.

Depois de Wandschneider, devemos registar o contributo do crítico e curador espanhol **David Barro**, autor de um artigo intitulado "Videocreación en Portugal... un nuevo academismo?" (*Lapiz* (Jul. 2003). De entre a série de artistas portugueses que "em finais dos anos setenta, [...] se afirmam como capazes de se dirigir a um contexto internacional", Barro menciona à cabeça dois nomes: Ângelo de Sousa e, logo a seguir, Julião Sarmento. Facto que resulta significativo para os propósitos que aqui nos

²⁰ No que concerne à obra produzida por Julião Sarmento no decénio de 70, Bartomeu Marí é um dos primeiros autores a chegar a esta conclusão quando, no catálogo que acompanhou a mostra *Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/3), afirma peremptoriamente, em tom retrospectivo, o seguinte: “Tudo isto nos deve fazer pensar que a arte, especialmente a mais recente, não se desdobra nem sob a forma de marés tranquilas, nem sob a forma de grandes ondas. Muitos artistas levam a cabo longos processos de elaboração de obras que não chegam a surgir à superfície nas mesmas condições de visibilidade que outras mais adequadas à predisposição das sensibilidades de um dado momento – digamos, ao passar das modas, à evolução e ao fluir das coisas. Esta revisão da história recente, da obra de Julião Sarmento, nos anos setenta, é uma ocasião excepcional para observarmos como os métodos, os interesses ligados à sua posição como artista inovador, assim como os elementos materiais e estéticos que compõem a obra encontram um espaço de reflexo no espelho de uma sensibilidade mais aberta à interrogação e à intelecção” (Marí 2002, 45).

²¹ Não obstante, na última monografia (2005) que publica sobre a obra de Julião Sarmento, Alexandre Melo (roçando o contraditório em relação ao artigo dedicado à antológica do Museu do Chiado) segue a mesma direcção aqui afiançada por Pinharanda: “Sarmento não segue a perspectiva sociológica que, nos últimos tempos, transformou a representação do corpo em polarizador de uma enorme variedade de questões e debates relacionados com **matérias da maior relevância social e política**, como sejam a sexualidade, o género, a raça e as discriminações e eles associadas. [...] o trabalho de Sarmento tem algo a dizer, e algo profundamente radical, a respeito, por exemplo da mulher, só que o ponto de partida para o tratamento de tema **não é político nem sociológico** mas, por assim dizer, existencial” (Melo 2005, 5, os negritos são nossos).

ocupam, na medida em que, do ponto de vista da crítica e da historiografia de arte, "tal como Ângelo de Sousa, Sarmiento viu como durante algum tempo existiu uma intenção redutora das suas obras, evocando mais a sua faceta pictórica".

A curadora da mostra axial *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977* (Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, 2001), **Chrissie Iles**, uma das maiores especialistas mundiais no que concerne às expressões artísticas que envolvem a imagem em movimento, produzirá também em 2003, logo após a antológica do Museu do Chiado, o fundamental texto "Julião Sarmiento's Secret Cinema". Trata-se, como pudemos ver, da mais densa e aprofundada análise reflexiva jamais feita sobre a obra fílmica e videográfica de Julião Sarmiento, enquanto visão de conjunto. Usufruindo do levantamento minucioso de Tereza Macrì, Iles parte de 1967 para desembocar em 2001, mediante um périplo pelas obras mais relevantes do artista nesse domínio. Uma das primeiras questões afloradas assenta no facto da relação de Sarmiento com o filme – iniciada logo em 1967, quando o artista tinha apenas dezanove anos de idade – ter justamente começado "num momento crítico da história do cinema quando as severas leis da obscenidade estavam prestes a desmoronar-se". É nesse âmbito preciso que a curadora nos dá conta de uma indagação arrojada e original que, perfilando Warhol, se desenvolve a respeito do "poder erótico do ecrã de cinema" em razão do programático interesse de Sarmiento pelo "contacto físico" diferido.

Voltando ao contributo de **Pedro Lapa**, devemos sublinhar que este constitui o primeiro ensaio de fundo, de cariz abrangente, exclusivamente dedicado a tal produção, volvidos quase trinta anos sobre a mesma. Nele está presente não só um vivo desejo de aproximar a arte de Julião Sarmiento aos eixos internacionais coevos, mas também de tornar tangível o grande fôlego de experiências e de tendências de pesquisa que o constitui, como ainda de indagar sobre a teorização do desejo a partir sobretudo do campo da psicanálise (Lacan).

Trabalho de largo fôlego, de uma envergadura ensaística nunca antes pretendida por um português (só Melo e Sardo se lhe comparam), nas suas cerca de trinta páginas, o texto de Lapa representa um marco – ou, mais exactamente, coroa um estudo absolutamente necessário de dimensão crítica, curatorial e teórica. Lapa é aquele que, sustentado na diligente investigação e levantamento de Ávila, teve a acção mais

importante no capítulo do desvendamento das implicações críticas (e já não mormente temáticas) no que concerne aos eixos internos de pesquisa subjacentes à obra de Sarmiento. Nele se encontram as coordenadas indispensáveis para uma nova reconsideração da sua obra da época visada.

Com efeito, perante o contributo de Lapa, pretendeu-se no presente estudo questionar e propor outras possibilidades de leitura. Duas delas prendem-se com o reducionismo, algo simplista, relativamente à convocação demasiadamente formatada (e já algo extemporânea) do conceptualismo ortodoxo (não sensível ao seu revisionismo) tomado por Lapa como marco de orientação da obra coeva de Sarmiento. A segunda, o repúdio algo precipitado ante os ventos da *crítica institucional*, que parece não ser de todo alheia aos propósitos que enformam, directa ou indirectamente, o programa estético de Sarmiento de então, plenamente imbuído como estava num diálogo com a verve plural da vanguarda da década de 70.

Mau grado o seu teor excessivamente hermético e algo pretensioso – principalmente pela desmedida aplicação da teoria lacaniana, o que compromete a função pedagógica expectável para um texto de catálogo produzido por uma instituição museológica pública –, Lapa apresenta porém, no seu conjunto, algumas vantagens metodológicas sobre os textos precedentes (tanto portugueses como estrangeiros). Os problemas formulados em tópicos de indagação são operatórios e traduzem um critério crítico coerente que permite situar a obra de Julião Sarmiento tanto nos eixos que estruturam uma época, como nas questões (e obsessões) programáticas que definem já resolutamente uma especificidade autoral.

Paralelamente, **María Jesús Ávila** fez “descobrir” de modo sistemático a obra do artista da década de 70 (exceptuando os trabalhos pictóricos). De interesse informativo e metodológico rigoroso, esta diligência constitui uma das principais fontes para o presente estudo. A decisiva colaboração nos exaustivos catálogos que acompanham as antológicas *Trabalhos dos Anos 70* (2002/2003) e *Julião Sarmiento. Ediciones Numeradas. 1972-2006* (MEIAC, Badajoz, 2006), faz de Ávila o mais importante contributo jamais apresentado em matéria de inventariação e catalogação da obra de Sarmiento, não negligenciando, antes pelo contrário, a etapa do seu trabalho produzido durante os anos iniciais da sua carreira. E usufruindo dos resultados da investigação feita para a mostra do Museu do Chiado, Ávila ficará em condições ideais

para considerar, num outro ensejo que imediatamente se lhe segue – o longo ensaio retrospectivo (e contextual) que acompanha a mostra *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado* (Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, 2003) –, que Sarmiento personifica, com efeito, “o percurso mais afirmativo entre os artistas surgidos na década de setenta”.

Vários nomes exprimiram continuamente uma simpatia actuante sobre a obra de Julião Sarmiento. Porém, o carácter opinativo e de validamento cede a simples descrição e análise lacónica, muitas vezes pretexto para devaneios eruditos de duvidosa eficácia discursiva.

Bernardo Pinto de Almeida, a par de outros raros exemplos (como Delfim Sardo e Ricardo Nicolau) é uma absoluta excepção nesse capítulo. O crítico e historiador de arte teve no início dos anos 2000 e daí adiante um considerável e destacado papel na leitura mais aprofundada em torno das suas implicações do ponto de vista hermenêutico e crítico, principalmente no que concerne à produção de Sarmiento da década de 90. Este autor revela-se também, seguindo a esteira de Alexandre Melo, e já com a necessária distância retrospectiva, no mais decisivo contributo relativamente à determinação das especificidades e idiossincrasias da obra pictórica de Sarmiento ante as redutoras e apressadas correspondências que foram promovidas entre a sua pintura dos anos 80 e os formulários internacionais ligados ao neo-expressionismo e à *bad painting*.

Ainda que endereçada sobre a mais recente etapa de Sarmiento, Bernardo Pinto de Almeida, num tom sedutor de uma prosa a vários títulos notável e entendida a um nível ensaístico original, lança visões que ultrapassam as vicissitudes do momento, atingindo os patamares das transversalidades que obcecaram permanentemente o artista, ao mesmo tempo que situa a obra nas estruturas mais prolongadas da história e da cultura.

O *Catalogue Raisonné. Ediciones Numeradas. 1972-2006. Vol. 1* (2007) concebido para acompanhar a mostra antológica *Julião Sarmiento. Ediciones Numeradas. 1972-2006* (MEIAC, Badajoz, 2006), para além de corporalizar um trabalho pioneiro nesta disciplina dada a inexistência em Portugal até então de catalogações sistemáticas de múltiplos impressos da época contemporânea, integrará um importante ensaio crítico do seu comissário. Senhor de um estilo admiravelmente

sintético, **Delfim Sardo** escreve, nesse ensejo, uma história de toda a trajectória de Sarmiento pelo filtro das edições numeradas do artista, sempre empenhado em pontuar os problemas nevrálgicos com uma clareza invulgar. A base que justifica a pertinência dada a este tipo de produção – normalmente negligenciada – assenta em dois argumentos evocados. O primeiro, reside “na fuga à manufactura pela interposição de processos reprodutivos mecânicos” que viriam pouco depois a dar lugar “a um abandono da pintura e à introdução da fotografia como dispositivo central”. O segundo, é a asseveração de que “num país que em 1972 lutava contra uma ditadura” a gravura outorgaria “representar uma ficção de democratização artística, permitindo o estabelecimento de redes de contactos internacionais de uma forma fácil e ágil”.

Arriscando um rápido e simplista balanço feito numa frase, é curioso constatar que após mais de trinta anos, a obra de Sarmiento dos anos 70, revela-se, por fim, num objecto de estudo da máxima importância na óptica dos principais protagonistas da curadoria (e da crítica) contemporânea, tanto estrangeira como portuguesa.

*

Depois dos discursos antológicos e de validamento crítico e institucional, tentámos objectivar as resistências sentidas ante a obra de Julião Sarmiento pelos ataques que lhe foram endereçados, mas também através dos silêncios. Sentimos necessidade de inquirir uma indesmentível omissão por parte das principais figuras da História de Arte Portuguesa. Focámos a nossa atenção em **José-Augusto França**, mas questionamos também **Rui Mário Gonçalves**, a respeito da ausência de repercussão crítica ante um artista português que havia ascendido a patamares máximos de visibilidade de que a sua primeira participação numa *Documenta* foi um enfático corolário.

Começando por José-Augusto França, por não (poder mais) preencher os requisitos modernistas em que o seu crivo se encerra, a produção artística portuguesa do decénio de 80 – em que um português particular se moveu ao mais alto nível do circuito internacional, lado a lado com artistas estrangeiros que ao mesmo tempo trabalhavam em direcções congéneres –, somente merecerá por parte deste um franco menosprezo. Com efeito, sobre essa conjuntura nacional, enquanto visão de conjunto ensaiada,

França referir-se-á apenas a “uma actividade artística mediana, onde em vão se procuraria uma personalidade marcante”. E o facto de ele se insurgir, num ensejo um pouco mais tardio, ainda contra os “vendilhões” (incisivamente a propósito de Sarmiento), empresta-lhe um curioso sabor a resistência cristalizada no tempo, como “dinossauro” preso no icebergue do *modernismo* – paradigma profundamente extemporâneo, por efeito de ser, no seu caso particular, menos canónico ou ortodoxo (greenberguiano) e mais periférico, *provinciano*, tanto nos seus fundamentos como no seu campo de acção.

Sobre o modo como se desenrolou a discussão contra os pressupostos do modernismo em Portugal, na mesa redonda que integra o catálogo da recente exposição *Anos 80. Uma Topologia* (Porto, Museu Serralves, 2007), Bernardo Pinto de Almeida insurge-se contra o magistério de influência de José-Augusto França no quadro da crítica, da historiografia e das instituições.

É preciso dizer que o modernismo português foi absoluta e definitivamente dominado por uma única figura, José-Augusto França. Entre 1950 e 1974, José-Augusto França foi o único crítico que deteve, de facto, poder de mercado, institucional e teórico. Foi ele quem escreveu livros, foi ele quem dominou as revistas, foi ele quem teve o patrocínio da Gulbenkian para produzir, nomeadamente, a Colóquio Artes (que de resto era uma belíssima revista) e foi ele quem fez a ponte sucessiva de Portugal para fora e de fora de Portugal para dentro. O José-Augusto França poderia ser designado como o paradigma do 'modernismo 'parolo'. Quer dizer, o modernismo que ele assumiu de ouvir dizer, até porque a única realidade que ele parece ter conhecido durante toda a sua vida foi a francesa, assumindo medir sistematicamente toda a produção portuguesa com a produção francesa da mesma época. Ou era parecida ou não era parecida, e se não era parecida não prestava. A afirmação anti-modernista em Portugal [...] teve de ser feita em função do modernismo que havia. Porque nós não tínhamos nenhum Greenberg para discutir. [...] Agora, em Portugal a medida do modernismo era dada por um crítico que em certa medida foi omnipresente, com ligeiras emergências – o [Rui Mário] Gonçalves, fez uns esforços, numa certa altura, o Pernes fez outros, noutra altura, enfim, houve um pequeno grupo de pessoas, o Ernesto Sousa..., mas andavam sempre pela periferia, digamos, a 'colher as migalhas' que o França deixava. Por isso, para fazer a afirmação anti-vanguardista e anti-modernista em Portugal, a primeira questão – porque as questões são contextuais, e são históricas,

e são locais – era fazer oposição ao pensamento do França e a desconstrução desse pensamento, libertando as forças de vida e as potências que existiam, propriamente, nos artistas que ele próprio tinha esquecido (Almeida 2007, 102).

Pelas palavras citadas de Bernardo Pinto de Almeida facilmente compreendemos que a visão de J.-A. França (mas também de outros críticos que se lhe seguiram e a vários tempos o acompanham) se tornaria forçosamente sobranceira para com a necessária e devida contextualização (epistémica) de novas estratégias geracionais, amplificando e confirmando a sensação que efectivamente os modos e as intencionalidades criativas se estavam decisivamente a transfigurar ante uma mudança mais profunda e estrutural que repensa o entendimento dos critérios validadores do artístico. Alexandre Melo parece aflorar com incisiva propriedade esta questão num texto caracterizador da década de 80.

Esta é a nossa primeira conclusão a respeito da arte dos anos 80. A falência da crença na possibilidade de enunciar critérios com pretensões a uma definição universal do que pode ou não ser arte. Esta é, no plano epistemológico, se assim quisermos referi-la, uma das rupturas paradigmáticas correspondentes à condição pós-moderna (Jean-François Lyotard) ou à entrada da arte da sua época pós-histórica (Arthur Danto). As consequências desta ruptura, em termos de caracterização do mundo das artes plásticas, são a generalização do pluralismo, relativismo e ecletismo, que se exprimem, designadamente, através da transdisciplinaridade, multiculturalismo, cosmopolitismo e experimentalismo. Abertura e diversidade, em todas as direcções (Melo 1999b, 298).

É compreensível que esta conjuntura – descrita nos termos apresentados por Melo – se torne, à luz de uma óptica estanque, num aflitivo sintoma de desorientação, principalmente sob a avalanche do pluralismo e relativismo contemporâneos em relação às ditaduras doutrinárias, às visões unilineares da história e às dicotomias maniqueístas e redutoras que definem, na essência, o *modernismo*²².

²² Será também esse o sentido das palavras de Bernardo Pinto de Almeida quando discorre sobre a "emancipação estética que fez do Modernismo um sistema fechado e progressivo, isto é, auto-reflexivo e desenvolvido apenas no campo dos seus próprios termos, longamente incontaminado ou sequer penetrável por razões outras que não as do seu progresso formal no interior de um modelo quase perfeito, auto-referenciado e auto-referencial" (Almeida 2002, 27).

Na mesma mesa redonda que Bernardo Pinto de Almeida integra, sobre a situação portuguesa no exacto quadro da conjuntura dos anos 80, Eduardo Paz Barroso também nota que,

Visto a esta distância, o contexto artístico dos anos 80, e sobretudo em Portugal, permite constatar uma ideia, que me parece muito segura, discutida por Gianni Vattimo: a ideia de que o pós-modernismo é um momento em que todos os critérios de avaliação do modernismo deixam de funcionar. Creio que os anos 80 foram, em vários domínios de interacção estética e social, uma espécie de experimentação laborial desta falência (Barroso 2007, 105).

Na atitude reaccionária ante estas ideias, Rui Mário Gonçalves pôde criticar (redutoramente) todo um movimento geral da arte contemporânea orientado sob o signo do “pós-modernismo”. É nesse sentido que o veterano crítico de arte, debruçando-se sobre os anos 80 portugueses, em nome de uma autenticidade nacional, caracteriza com indisfarçável desencanto uma conjuntura pautada pelas "arbitrariedades na selecção dos valores estéticos" e pela "mediocridade do gosto dominante".

Cercando a actividade criadora, esta conjuntura [anos 80] permitiu: exaltar os sinais exteriores das diferenças de ritmo das intervenções dos artistas das diversas gerações; avaliar as obras pela assinatura do autor, negando a sua análise estética; desideologizar a vida cultural; assumir a obra de arte como objecto de luxo.

[...] Se do mundo internacional apenas se consegue colher sinais dos seus defeitos, adoptam-se esses sinais para mais depressa se parecer internacional. O caso mais paradoxal é o do pós-modernismo, que na Alemanha ou na Itália revalorizou valores locais – o expressionismo e o renascentismo, respectivamente – e em Portugal se alheia do conhecimento dos valores portugueses para apenas colher os formulários alemães, italianos e outros.

O modo atabalhoado com que em Portugal se lançou o vocábulo "pós-modernismo" não se desculpa com o modo confuso como este vocábulo é utilizado nos grandes centros culturais.

[...] O eclectismo, que se desenvolveu nos anos 80, tem abusado do pensamento alheio, que mobiliza e mistura; e tem esbatido as fronteiras entre o bom gosto e o mau gosto.

Por este mesmo facto se terá de admitir, porém, a lucidez insubstituível daqueles que se comportam em função da sensibilidade.

Pouco se saberá de Portugal e das aspirações profundas dos portugueses, se não se prestar atenção às suas realizações artísticas mais autênticas (Gonçalves 1986b, 163-177).

Estas invocações longamente citadas resultam úteis na medida em que permitem sobrepor desagradados lamentos e esperanças, resistências e actualizações de ordem programática e de militância crítica, para esboçar assim um panorama da maneira como se encaravam problemas prementes da vida artística nacional, e como se evitavam outros, num momento em que a invasão do “regresso à pintura” pós-moderno, tomado redutoramente por muitos como *pastiche eclético* facilista e esvaziado, cortava diferentes perspectivas e algumas peremptórias e inflamadas oposições.

A pouca importância conferida à obra de Sarmiento (e, por extensão, aos patamares de reconhecimento internacional nunca antes atingidos por um português) por parte das facções mais conservadoras da crítica portuguesa explica-se, em boa medida, por este ter sido levado de arrasto pelas redutoras reacções a este fenómeno cultural que as mesmas protagonizam.

No fundo, torna-se de imediato inteligível que este movimento reactivo pretendeu fornecer uma carga ideológica à orientação e ao gosto oficiais em meados da década de 80 e inícios da década seguinte (firmando resistências ante as influências pretensamente nocivas e desalinhadoras de um mercado florescente). O facto do “pós-modernismo” ter sido recebido com desconfiança conservadorista, num momento de crise senão de pânico, constitui, tanto como nas suas próprias asserções e fundamentos, um elemento importante de informação, que não deve ser negligenciado.

Nesse sentido, constata-se que a possibilidade de participação de duas metades desiguais (“nova” e “velha” crítica) adquiriu um grau maior de verosimilhança, tornando evidente que os veteranos (já) não dialogam (mais) nos canais internacionais decisivos. Pois o reaccionarismo confesso ou implícito da maioria dos seus corifeus foi também *reacção* contra uma *imagem* (nova) da arte portuguesa, tomada como de perfil essencialmente *negativo*.

Num país há muito sedento por imagens positivas de si próprio, é de registar com necessária curiosidade o reflexo mais que suspeito com o que guiou a pluma do autor de *A Arte em Portugal do Século XX* ao esperar contrariar a irradiação ao grande *melting-pot* de todos os paradigmas que os centros de criatividade de então originaram.

O pequeno e modesto país que somos não poderia decidir sozinho da forma de vida e destino de um vulto que alcança reconhecimento cimeiro “fora de portas”. Mas essa visibilidade acontece, contra as expectativas e protocolos instalados, fora do controlo da sua área de decisão, e fora dos critérios de validamente (ainda) então vigentes em alguns círculos “oficiais” instalados.

Também num tempo em que entram em cena outros valores polémicos (neo-conceptuais e situacionistas), assumidos integralmente por um grupo emergente que marcará a década de 90 portuguesa, algumas críticas pontuais, na sua ameaçadora grosseria, visavam o sentido essencial daquilo que vinham militantemente promovendo e atacando.

Dois nomes ferem deliberadamente a obra coeva de Julião Sarmento, compondo este número excepcional. O primeiro, **Cerveira Pinto**, ocupando-se de duas mostras de 93, fazia ecoar as novas coordenadas que definiam e justificavam um volte-face relativamente à obra do artista em nome de um “realismo mediático” anti-pictórico.

A reacção foi brutal e inevitável, num contexto já pouco habituado a polémicas de fundo e que agora lidava com um pequeno grupo que as forçava deliberadamente a todo o custo. No pólo contrário, alinhava Alexandre Melo à cabeça, a quem a argumentação de Cerveira Pinto, por extensão e arrasto, atingiam. Melo responde. E nessa réplica algo “vingativa” havia um fundo de razão ou bom senso. Melo denuncia a falta de seriedade tanto no método (manipulação da imagem por corte e descontextualização) como nos fundamentos (“acentuado anacronismo 'historico-sociológico', agravado por uma amnésia”).

Como atitude “delinquente” (tal como Melo de imediato a apelida), facilmente se detecta um enunciado rotundamente erróneo e desacertado para com a realidade dos factos relativamente ao presumido “esgotamento comercial” do último ciclo pictórico de Sarmento alegadamente constatado por Cerveira Pinto.

Este autor, que havia tido um papel decisivo na defesa da obra de Sarmiento na passagem da década de 70 para a de 80, após uma longa ausência (segunda metade deste último decénio) vai agir sobretudo pelas suas intervenções críticas e polémicas que se desenvolverão com maior intensidade nos anos 90. Tal contradição, só na aparência absurda, é de todo explicável se a analisarmos em conjunto com a de **Carlos Vidal** em razão dos dois confluírem numa mesma diligência programática.

Ambos hostilizam um artista que haviam defendido anteriormente. Pois é com os princípios polémicos e radicais, de um “realismo mediático” (Pinto) ou de um “realismo activo” (Vidal), entretanto surgidos, que os dois se acordam, iniciando uma verdadeira campanha de “terrorismo crítico” perante uma carreira artística de grande difusão crítica, sucesso mercantil e reconhecimento institucional.

No exacto momento em que Julião Sarmiento se encontra a meio do ciclo das *Pinturas Brancas* (e mesmo após experimentar *em simultâneo* tanto a volumetria escultórica através do molde/decalque como a instalação de feição arquitectónica e o *medium* fotográfico²³), a pretensa vinculação dessa proposta ao neo-expressionismo é no mínimo descabida, se atendermos que são vários os nomes de referência (com Melo à cabeça, e que Vidal havia positivamente recenseado) que já haviam notado, ainda nos anos 80, a sua destrição fundamental.

Com efeito, vários autores (tanto portugueses como estrangeiros) constataam uma viragem, que se vinha já preparando em finais dos anos 80, para uma situação totalmente alheia ao neo-expressionismo, com o qual Julião Sarmiento, na primeira metade do decénio de 80 fora profusa, embora indevidamente, conotado.

Num tom tão delinquente quanto insultuoso, a cegueira de Vidal encaminha-o para uma abordagem *radical* marcada pela (voluntária) debilidade no entendimento. O resultado é um discurso crítico sobredirigido por um preconceito grosseiro e inadequado que não olha a meios para atingir os seus fins. Pois o que podemos ler sob a pena de

²³ Veja-se a instalação fotográfica *Cerco* (1993, duas fotos P/B emolduradas); a dimensão escultórica e espacial patente em *Cerco (2)* (1993, madeira, resina, fibra de vidro, zinco, água); as instalações “arquitectónicas” *Beja* (1993, técnica mista, casa de escala reduzida, som) e *Amazônia* (1992, madeira, tinta industrial, terra, grafite, ferro, cartão); e, imediatamente no período seguinte, as instalações videográficas *Untitled (BL1)* (1996, duas projecções de vídeo), *Urban Corpo* (1997, duas projecções simultâneas) e o holograma *Sem Título* (1997, transmissão a laser).

Vidal são, sobretudo, uma série de depreciações avulsas que se *servem* da obra de Sarmiento para tecer enunciados que atingem uma realidade de índole claramente mais vasta e genérica (a crítica ao expressionismo alemão, o repúdio da pintura como *medium*, a “superação da arte como *forma*, objecto, fetiche ou presença *formal* coerente”), em detrimento das idiossincrasias e especificidades autorais do objecto em análise.

Deveremos decompor o grau de incoerência e de descontinuidade lógica da argumentação. Pois Vidal passa rapidamente (num espaço de tempo de pouco mais de cinco anos) do reconhecimento de um patamar internacional, ao nível de uma participação activa imputada a Sarmiento, para um estuporado marasmo que confinaria irremediavelmente o artista a um *epigonismo mimeticizante*. São os próprios enunciados que o atestam.

Se, em 1989, comentando uma passagem do livro *Julião Sarmiento: as velocidades da Pele* da autoria de Alexandre Melo, Vidal afirmava sem rodeios (acrescentando um entre parêntesis rectos) que era num "*contexto internacional*" em que a obra de Sarmiento se movia – "é em face de tal [contexto internacional], que se posiciona e se 'acerta' o trabalho de Julião Sarmiento" (*Diário de Notícias*, 5-11-1989); em 1995, o discurso sofrerá uma viragem de cento e oitenta graus, como se nunca tivessem sido emitidas tais palavras validadoras: "Fora de toda esta discussão situam-se obras de autores/actores periférico e secundários – Julião Sarmiento surge aqui neste cenário como um perfeito epígono, mimetizador dos formulários mais visíveis e superficiais de toda esta conjuntura e deste debate" (Carlos Vidal, *A Capital*, 16-2-95).

Agora a argumentação era vincadamente ideologizada, presa a uma facção – pois Cerveira Pinto e Vidal eram mais artistas (e ideólogos militantes) do que críticos “desinteressados” –, para se justificar para além do programa estético que a motivava (edificação de uma estética realista, estratégia de deslocação da linguagem espectacular, intervencionismo no espaço público, comentário político, persistência de uma atitude provocatória neodada, produção anti-mercantil alheia às disciplinas tradicionais, aprofundamento crítico do sistema de produção de imagens, reordenamento global das relações e condições de produção dos factos estéticos, em suma, definição de uma arte ligada a “um refundado compromisso político”). Desse modo, muito oportunisticamente, um tipo de abordagem corrosiva e polémica que ameaça

comprometer a própria seriedade da função e lugar da crítica, substituíra o estudo dos casos por afirmações de princípio, demandas programáticas, que nem sempre desgraçadamente se relacionam com os casos.

Assim, a par das proclamações (e defesas) aos seus parceiros geracionais, Vidal viu na crítica (imprensa escrita) um caminho que acompanha uma nova concepção artística fundada nas determinações ideológicas de intervenção actuante (falar-se-á mesmo em “sabotagem” na caracterização do seu programático campo de acção).

Neste ponto se situou a grande polémica destes anos. Atacando a pintura, os defensores deste sector impunham-se como paladinos de uma verdade ideológica actualizada – e censuradores de todas as outras. A sua posição era pragmática e necessária no quadro estratégico em que tinham de agir. Voluntariamente arredados do plano da crítica “séria” ou científica, os dois casos enquadram-se no universo da acção politicamente comprometida; nisso reside no seu valor, certamente polémico, mas que se situa num plano circunscrito de *manifesto* enquanto programa estético-ideológico²⁴.

O certo é que uma convocação, mesmo perniciosa, da figura de Julião Sarmento assoma ali como sinal de uma referência cimeira absolutamente consolidada. Protagonizam então uma crítica não à obra do artista em si, mas ao paradigma estético que o mesmo, enquanto vulto referencial, putativamente representava. Mas no seu idêntico desprezo pela pintura habita um equívoco essencial.

A classificação de Carlos Vidal, nos termos em que se exprime (*sub-produto epigonal*), é extrapoladora no seu jogo sintético, e naturalmente epocal, definitivamente “datée”... – pois em 1995, já há muito Sarmento havia efectuado um deslocamento resolutivo, encontrando-se radicalmente alheio aos ditames do ecletismo pós-moderno que havia orientado a voga internacional do neo-expressionismo, da trans-vanguarda ou da *bad-painting*. Assumiria, a partir de finais de 80 uma linguagem severa, fria, postulando uma proposta que fomenta a interdisciplinaridade em detrimento da assunção específica do pictórico enquanto “regresso”. Construindo antes uma linguagem *heterodoxa* que simultaneamente questiona e dilui as fronteiras disciplinares convencionais ao cruzar desenho, pintura e instalação com a grafite parietal (para não falar das relações *sui*

²⁴ Numa visão como noutra, os autores ultrapassam o papel do crítico de arte, fazendo dos artigos recenseados textos apologeticos de um novo programa artístico, porém mascarados de crítica de arte. Investindo num rumo novo que só o “realismo mediático” ou o “realismo activo” poderia justificar e garantir, fazem uso do tom combativo e derrisório para marcar uma desejada ruptura.

generis que estabelece com a fotografia pela via do *index* e com o ecrã cinematográfico pela via da fragmentação projectiva).

A problemática do *medium* é assim assumida por Sarmiento de modo *impuro*, e visto tão-somente como um meio entre vários: põe em suspenso a dialéctica de oposições entre suportes postulando um espaço híbrido e "intersticial" radicalmente inusitado, ao configurar um apelo simultaneamente material e virtual (ou fantasmático), táctil e conceptual, sobrepondo presença indexal e representação simbólica (enquanto *vestígio* do imaginário do ser desejante encarcerado). As *Pinturas Brancas* são um caso primoroso de demonstração que a mestiçagem de territórios, a ausência de fronteiras fixas entre propriedades são bem uma marca do contemporâneo no que diz respeito às seculares referências disciplinares do “velho” mundo das Belas-Artes.

Posto isto, compreendemos que a incoerência do argumentário de Vidal, a fragilidade da sua sustentabilidade, o reducionismo e a extrapolação, fazem sistema com um travo de morbidez corrosiva. Desfocagem lamentável, que uma perspectiva histórica não estará todavia longe de entender, na justeza das suas (verdadeiras) intenções e das suas cumplicidades.

Ver nas *Pinturas Brancas* de Sarmiento um subproduto do neo-expressionismo é um fenómeno pertencente ao mesmo equívoco conjuntural no qual se amalgam razões de ordem estranha aos preceitos da conduta deontológica da “crítica séria”. Mas a contestação tomaria assento histórico, (ainda) ligado à conjuntura dos anos 90 portugueses.

Por isso, na sobreposição de tendências e de valores estéticos e éticos, ressurgidos na exacta situação dos anos 90 (na ressaca já algo extemporânea do repúdio maniqueísta dos “regressos à pintura”), define-se e auto-proclama-se uma nova geração fazendo propostas de ruptura e pondo problemas inteiramente diferentes.

Mas essa acção pretensamente destruidora, contestatária, não prejudicou a recepção e reconhecimento da obra Julião Sarmiento, que prosseguiu na sua *démarche*. Na evolução destas “ocorrências”, o próprio sentido polémico dessa empresa se esvaiu no tempo.

Sem mais asperezas polémicas, Cerveira Pinto ainda regressaria à bibliografia “apologética” da obra de Sarmiento, aquando da mostra *Anos 80. Uma Topologia* (Porto,

Museu Serralves, 2007), parecendo se redimir²⁵ através do distanciamento do tom retrospectivo.

Havia pessoas [...] mais estratégicas, como o Julião, ele está sempre a olhar para o trabalho dele e tem uma visão do contexto. Ou o próprio Leonel, só que o Leonel é mais ziguezagueante, acho que percebe mais tarde as coisas. O Julião percebe mais cedo e sabe fazer muito bem as transições. Mas a própria evolução do Julião e dos outros artistas naquela altura [início dos anos 80] tem muito que ver com estas discussões, com as viagens, sobretudo o Julião viaja muito. Eu costumo dizer que ele começa a fazer figuração depois de ver a exposição do Penck em Nova Iorque (Pinto 2007, 104).

*

Enquanto tais figuras esgotaram as suas proposições na década seguinte, por fatalidade da vida ou dos influxos e refluxos próprios das mudanças históricas, Julião Sarmiento passa de um tempo a outro, renovando-se e prosseguindo, em quatro décadas determináveis, uma carreira de criador que na fase de maturidade (de que a mostra *Flashback*, em 1999/2000, com comissariado de Lingwood, é um decisivo corolário) ganha todo o seu sentido – mítico, se quisermos, enquanto modelo de internacionalização de alguém que nunca saiu efectivamente de um país como Portugal. Salto mortal no vazio das lânguidas dinâmicas e suas lógicas endémicas de afirmação, rasgando o tecido resistente contra o qual jogava. Nele abriu uma fenda (que outros utilizarão), colocando-se fora das leis que regem o processo enraizado de internacionalização dos artistas portugueses: a inescapável condição de “estrangeirado”.

É então que pode pôr-se o problema da participação de Portugal no século XX, em termos diversos (ou mesmo inversos) dos que até ali se impunham como irremediáveis ou como triste fatalidade resignada. Na mesma altura em que, pela

²⁵ Na década de 90, um dos adversários mais virulentos de Julião Sarmiento foi, como vimos, Cerveira Pinto. Porém, na segunda metade do decénio de 2000, já fora de circunstâncias desafiantes viria ao de cima antinomias, arrependimentos e contradições face a um posicionamento passado, marcando assim uma tomada de posição sucessivamente sinuosa e oscilante.

primeira vez, os jovens artistas, herdando algo do seu *exemplo*²⁶, não eram obrigados a abandonar a sua terra natal.

Verifica-se não já uma importação de valores em sentido único, mas um regime dialógico – e, mesmo, enquanto situação rara e notável, uma *exportação*.

Julião Sarmento não é, definitivamente, um “estrangeirado”. O plano inédito em que conquista o internacionalismo, já não o é de “fora para dentro”, mas antes de “dentro para fora”. É a concretização de uma criação nacional num contexto resolutamente universalizado.

A sua “febre” de actualidade, com etapas percorridas a uma velocidade inigualada na arte portuguesa (veja-se o número impressionante de mostras internacionais em que Sarmento participa entre 1976 e 1982), são sinais de determinação algo eufórica, mas de cujo balanço resultam obras notáveis e por isso actuais e actuates, que tendemos hoje, no quadro mental da visão retrospectiva, a situar devidamente na história. Por isso ele é irremediavelmente objecto, ainda que sempre feito por mediações, desta dissertação.

Sarmento chegou ao reconhecimento internacional sem ter sido necessária uma emigração – situação que se impunha então como condição *sine qua non* –, facto que lhe assegurou uma posição inédita na arte portuguesa. Depois dos numerosos emigrantes dos finais de 50, um grupo maciço que ficaria em grande parte a viver em

²⁶ Em resultado do convite que lhe foi endereçado pela Fundação Calouste Gulbenkian com o intuito de conhecer o panorama artístico português contemporâneo, o então curador do Institute of Contemporary Art de Boston, David Joselit, escreve um artigo na conceituada revista nova-iorquina *Art in América* (Set. 1987), intitulado "Portugal: the Younger Generation". Refere o autor que a sua estadia em Portugal fê-lo tomar contacto com um "sentimento de entusiasmo, de oportunidade para os artistas jovens", e que apesar do próprio Sarmento, assim como os artistas mais novos que inquiriu, "ser prudente em assumir uma posição de liderança em Lisboa", o autor acredita "que a sua vontade e habilidade em entrar na cena artística internacional estabelece um importante exemplo para os artistas mais novos". É nessa lógica, também, que David Joselit refere que do ponto de vista formal, "imagens pictográficas e expressionistas numa composição tipo colagem" de Sarmento encontram eco "em artistas emergentes como [Pedro] Proença e [Pedro] Portugal." No entanto uma ressalva relativamente à diferença fundamental que os separa é feita quando muito conscientemente se menciona que o que, "dramaticamente coloca este grupo à parte, no entanto, é a sua facilidade irónica com um ecletismo imagético: uma técnica que, para Sarmento, foi obtida à custa com muito esforço em tempos seriamente desesperantes".

Dez anos mais tarde, no texto que acompanha a mostra *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto (Fundação de Serralves, Porto, 1997) escreverá José Luís Porfírio em tom de balanço retrospectivo que, "Julião Sarmento é, também, no seu percurso de setenta para oitenta, uma figura exemplar, não só pela passagem em direcção aos suportes tradicionais, neste caso à pintura, mas porque, de algum modo, embora mais velho, ele se pôde tornar uma espécie de emblema de uma geração. [...] Como mais velho dos novos, Sarmento foi a figura inaugural e introdutória a uma geração que se inicia na década de oitenta; post-moderna em cómoda designação que foi ficando" (Porfírio 1997, 47-51).

Paris ou na Alemanha²⁷ – movimento auxiliado por bolsas de estudo atribuídas pela Fundação Calouste Gulbenkian e que teve em Paris a generosa protecção de Vieira da Silva – Sarmiento protagonizava uma viragem de paradigma a um nível sociocultural que não pode ser ignorado.

É, efectivamente, um facto notável. Porque num meio como o português da década de 70, “que ainda clama pela criação de um museu de arte contemporânea, por estruturas oficiais de apoio à formação e divulgação, e isolado do acontecer da arte internacional, [...] que assiste ao desânimo dos artistas perante um sistema educativo obsoleto” (Ávila 2003, 30), Sarmiento soube, mesmo com todas as adversidades, estabelecer uma acerto raro com o rumo mais actualizado na cena internacional.

Com efeito, compreendemos que a partir da personalidade de Julião Sarmiento atinge-se, em Portugal, em termos absolutos, logo na década de 70, a capacidade de acompanhar, em tempo útil e em termos de entendimento cultural profundo, os parâmetros da criação internacional – ultrapassando bloqueios de informação, de comunicação e de circulação com o acesso interno a revistas estrangeiras, o diálogo fermento com novos centros artísticos ou a simples facilidade de deslocação aos EUA, Inglaterra, Alemanha ou Itália.

*

²⁷ Emigraram então Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada, João Vieira, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte; e outros se seguiram, ao longo dos anos 60.

Sobre o grande fluxo de emigração de artistas portugueses que pautou os anos 60, María Jesús Ávila sintetiza as motivações que lhe dão a sua razão de ser: “[...] revestir-se-á de relevância na renovação da arte portuguesa no futuro mediato o programa de bolsas a artistas portugueses para o estudo e investigação fora do país.

A opção de partir respondia, de um modo geral, à confluência de razões diversas. As propriamente artísticas deviam-se a um contexto medíocre, à inexistência de espaços de exposição com a consequente determinação das possibilidades de uma dedicação à arte em exclusividade, e o conservadorismo e ignorância gerais. A estas razões juntam-se a necessidade de confrontação e vivência da arte radicada já claramente em Londres, embora Paris siga constituindo destino para muitos artistas e, sobretudo, para críticos – que desde longe desejam, e, porque não, uma revolta política, produto da infundável ditadura e, sobretudo, do descontentamento contra o governo cansado pela guerra colonial, e contra a oposição que não consegue pôr-lhe fim. Muitos regressam apenas terminado o período de formação, sem ter conseguido a tão ansiada inserção no meio, outros, ainda assim, permanecem, sustentados pelo mercado nacional, e outros, uns poucos, conseguem integrar-se no tecido nacional do sítio. Todos demonstram interesse pelo novo meio e assim se diferenciam da vaga migratória de princípios do século. Aqueles que atingiram a plena inserção, Paula Rego, Lourdes Castro e René Bertholo, representam situações derivadas de uma gestão particular de carreiras, não ligadas em caso nenhum a políticas artísticas oficiais – na altura [...] inexistentes” (Ávila 2003, 14-15).

Não estava nos nossos planos dar destas quatro décadas de que tratámos uma leitura que insistisse excessivamente na sistematicidade e/ou intercoerência entre criação e sua recepção crítica. Mas o facto é que, ao adoptar a abordagem da história de arte, qualquer contacto com a criação está forçosamente mediado pelos discursos que lhe foram anteriormente dirigidos. Ao atentar um deslocamento “perverso” da análise da obra *per se* para a recepção crítica, não se pensou, porém, numa substituição, antes se almejou alcançar uma complementaridade entre enunciados lançados à obra e a complexidade do pano de fundo que os determinou no tempo histórico e no quadro dos paradigmas que os sustentam.

Portanto, este longo estudo não deixa de apelar para a ideia de que é possível uma interpretação global dos mecanismos ideológicos que fundam os juízos de valor formados pela crítica de arte. Esta foi, pelo menos, a ideia que esteve subjacente a esta tentativa de efectuar um balanço dos (des)equilíbrios e (des)acordos do sistema de poderes e influências que determina a crítica, as instituições e a historiografia em Portugal.

Para isso, nele combinámos (confrontámos acima de tudo) perspectivas de muitos ângulos sobre as formas pelas quais a crítica se manifesta (em discurso), bem como sobre os mecanismos pelos quais ela (e este) se constroem e se sustentam. Alguns desses ângulos são razoavelmente convencionais (conservadores). Outros são-nos em menor medida. É surpreendente analisar a geometria do sistema das artes a partir do tratamento conferido pelos seus vários quadrantes e “facções” ao artista *mais internacional da sua geração*.

Percorremos campos e descrevemos lógicas de entendimento e “ocorrências” que raramente são chamados à colação quando se trata de avaliar a capacidade de recepção crítica de um *meio* ainda a vários níveis semi-periférico. Referimo-nos a coisas como o prolongamento de paradigmas extemporâneos assim como à entrada de outros, combativos e radicais, que tentam se afirmar à custa da abordagem *reducionista* e da aplicação negligente e mal intencionada de profundos equívocos. E considerámo-lo porque cremos que, de uma forma muito eficaz e quotidiana, tudo isto dá forma ao sistema global das relações de poder e de influência num *meio* e determina os desequilíbrios entre modos de manutenção e energias de mutação em confronto.

Mas, afinal, o que tem isto a ver com a recepção crítica da obra? De facto, tudo. Na verdade, é o jogo de forças que legitima as opções (suas militâncias, indiferenças e ataques) dos críticos sobre os artistas e que os move ao consenso, à obediência e à discordância. Percebemos que a categoria fundamental da actividade “crítica” é, muitas vezes, esta oposição entre “nós” e “os outros” (mesmo que alguns dos actores mais proeminentes troquem, a um dado momento, de barricada). Os *encontros* e *desencontros* começam logo aqui, na maneira como se traçam as fronteiras onde se decide das solidariedades e dos antagonismos.

*

Uma última palavra se impõe. No estado actual dos nossos conhecimentos não é possível desenvolver satisfatoriamente o tema que designámos na abertura desta dissertação. Estabelecer uma caracterização geral sobre a crítica de arte em Portugal através tão-somente da fortuna crítica consagrada à obra de um artista português – ainda que portador do epíteto de “o mais internacional da sua geração” ou “provavelmente o mais importante de todos os artistas portugueses vivos” – representa não mais do que um início possível a que a História da Arte Contemporânea Portuguesa possa propor para a elevação de uma cúpula que ainda está nos alicerces.

A vastidão e complexidade do assunto não permitiram sequer que nestes escassos quatro anos de investigação se pudesse traçar uma visão panorâmica da crítica e dos seus discursos com a solidez desejável. Pode dizer-se que tal tema é a tarefa de toda a vida daqueles que se lhe dediquem. O mérito desta tentativa não será mais do que quebrar o encanto de penetrar num mundo que atrai com certeza muito espíritos, mas onde poucos – muito poucos – ousam afoitamente entrar, pelos perigos que encerra, sobretudo na medida em que desagradará também muitos dos autores vivos e activos *do seu tempo* em razão da sua talvez excessiva proximidade.

BIBLIOGRAFIA GERAL

1.1. Volumes (e/ou textos em volumes)

- AA.VV, (2003) *Films, Records, Performances and Aphorisms 1971-1984: Filme, Schallplatten, Performances Und Aphorismen 1971-1984*, Walther König, 2003
- ALBERRO, Alexander
e NORVELL, Patricia (eds.), (2000) *Recording Conceptual Art* . - Cambridge, Mass.: Mit Press, 2000.
- ALBERRO, Alexander e
STIMSON Blake (eds.), (2000) *Conceptual Art: An Anthology of Critical Writings and Documents*. - Cambridge, Mass.: Mit Press, 2000.
- ALLOWAY, Lawrence, (1974) *American Pop Art*. - New York: Collier Books, 1974.
- ARCHER, Michael, (1997) *Arte since 1960*. – London: Thames & Hudson, 2002 (1997).
- AGAMBEN, Giorgio, (1991) *A Comunidade que vem*. – Lisboa: Ed. Presença, 1993 (1991).
- ALMEIDA Bernardo Pinto de, (1993 [2002]) *Pintura Portuguesa no século XX*. - Porto: Lello Editores, 2002 (3ª ed., aumentada; 1ª ed. 1993).
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, (1999) "Os Anos 60 ou o princípio do fim do processo da modernidade", in *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*. (coord. Fernando Pernes). – Porto: Fundação Serralves, 1999 (1.ª edição), pp. 213-248.
- ALMEIDA Bernardo Pinto de, (2002a) *As imagens e as coisas*. – Porto: Campo das Letras, 2002.
- ALMEIDA Bernardo Pinto de, (2002b) *Transição Ciclopes Mutantes Apocalípticos A nova paisagem artística no final do século XX*. - Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

- ARGAN, G. C., (1970) *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. - São Paulo: Companhia das Letras, 1999 (1970).
- ALVES, Margarida Brito, (2007) *A Revista Colóquio / Artes*. - Lisboa: Edições Colibri - IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH - Universidade Nova de Lisboa, 2007.
- ARTHUR, Paul, (1989) "Flesh of Absence: Re-sightting the Warhol Catechism", in *Andy Warhol Film Factory* (ed. Michael O'Pray). - Londres: British Film Institute, 1989 (cit. p. Chrissie Iles, "Julião Sarmiento's Secret Cinema", in *Julião Sarmiento* [ed. Louise Neri]. - Barcelona: Ed. Polígrafa, 2003 [edição inglesa], pp. 71 – 97).
- BARTHES, Roland, (1957) *Mitologias* - Porto: ed. 70, 1984.
- BARTHES, Roland, (1961) "Le Message Photographique", in *Communications I*, 1961.
- BARTHES, Roland, (1964a) "Rhétorique de l'image", in *Communications 4*, 1964.
- BARTHES, Roland, (1964b) "A Actividade Estruturalista", originalmente publicado in *Essais Critiques*, Editions du Seuil, 1964 (trad. para português in Eduardo Prado Coelho, *Estruturalismo. Antologia de Textos Teóricos*. - Lisboa: Portugalíia Editora, 1967, pp. 19-27.)
- BARTHES, Roland, (1964c), "Littérature et Signification" in *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1964, p. 276, cit. p. José Pereirinha, *Deleuze com Lacan. O sentido do desejo*. – Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação do Professor José Gil, Lisboa, 2001, p. 27.
- BARTHES, Roland (1967) "Sobre o 'sistema da moda'" e a análise estrutural das narativas" [entrevista] (1967), in *O Grão da Voz*. - Lisboa: Ed. 70, 1982 (1981), pp. 46-58.
- BARTHES, Roland (1971) 'From Work to Text', in *Art in Theory 1900 -1990. An Anthology of Changing Ideas* (ed. Charles Harrison & Paul Wood). - Oxford/Reino Unido, Cambridge/EUA: Blackwell, 1992, pp. 940-946 (originalmente publicado como 'De l'ouvre au texte', in *Revue d'esthétique*, n.º 3, Paris, 1971, traduzida

- para o inglês por Stephen Heath in Roland Barthes, *Image, Music, Text*, London, 1977, pp. 155-64).
- BARTHES, Roland (1971b), *Sade Fourier e Loyola*. – Lisboa: Edições 70, 1979. (ed. original 1971).
- BARTHES, Roland, (1973) *O Prazer do Texto*. - Porto: Edições 70, 1983 (ed. original 1973).
- BARTHES, Roland, (1977) *Fragmentos de um discurso amoroso* - Porto: Edições 70, 1995 (ed. original 1977).
- BARTHES, Roland (1980a) *Câmara Clara* - Lisboa: Edições 70, 1998 (ed. original 1980).
- BATAILLE, George, (1957) *O Erotismo*. - Lisboa: Antígona, 1988 (ed. original 1957).
- BAUDRILLARD, Jean, (1976) "The Hyper-realism of Simulation", in *Art in Theory 1900 -1990. An Anthology of Changing Ideas* (ed. Charles Harrison & Paul Wood). - Oxford/Reino Unido, Cambridge/EUA: Blackwell, 1992, pp. 1049-1051 (publicado originalmente in *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, 1976).
- BENJAMIN, Walter, (1936) "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica" (1936), in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. – Lisboa: Relógio D'Água, 1992, pp. 71-113.
- BIRD, John e
NEWMAN, Michael (eds.), (2001) *Rewriting Conceptual Art*. - London; Reaktion Books, 2001.
- BLANCHOT, Maurice, (1949) *Lautréamont et Sade*, 1949 ; cit. p. George Bataille, *O Erotismo*. - Lisboa: Antígona, 1988 (ed. original 1957), pp. 151-152.
- BOIS, Yve-Alain, (1990) "Painting: the task of mourning", in *Painting as Model*. – Cambridge, Mass.: October Books, M.I.T., 1990; cit. p. Adrian Searle, "Unbound", in *Unbound: Possibilities in Painting* (cat. exp.). – Londres: Hayward Gallery, 1990, pp. 8-21.
- BOIS, Yve-Alain, (2004) "1961: In December, Claes Oldenburg opens *The Store...*", in *Art since 1900. Modernism*,

- Antimodernism, Postmodernism* - Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, pp. 450-455.
- BOURDIER, Pierre (1965) *Un art moyen.* – Paris : Minuit, 1965, pp. 108-109; cit. p. Philippe Dubois, *O Acto Fotográfico.* - Lisboa: Vega, 1992 (1982), p 34.
- BRAZ, Ivo, (2007) *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1967-1979).* - Lisboa: Edições Colibri / IHA - Estudos de Arte Contemporânea, FCSH da UNL, 2007.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., (2000) *Neo-Avantgarde and Culture Industry.* - Cambridge, Mass.: Mit Press, 2000.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., (2004a) "1962a. In Wiesbaden, West Germany, George Maciunas organizes the first of series of international events...", in *Art Since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism.* - London: Thames&Hudson, 2004, pp. 456-463.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., (2004b), "1968a: Two major museums committed to the most advanced European and American art of the sixties...", in *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism.* - Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, pp. 521-526.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., (2004c) "1968b: Conceptual Art manifests itself in publication by Sol LeWitt, Dan Graham, and Lawrence Weiner...", in *Art Since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism.* - London: Thames&Hudson, 2004, pp. 527-533.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., (2004d), "1971: The Guggenheim Museum in New York cancels Hans Haacke show and suppresses Daniel Buren's contributions to the Sixth Guggenheim International Exhibition...", in *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* - Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, pp. 545-548.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., (2004e) "1972a: Marcel Broodthaers installs his 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, section des Figures,'...", in *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* - Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, pp. 549-553.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., (2004f) "1972b: The international exhibition 'Documenta 5', held in Kassel, West Germany, marks the institutional acceptance of Conceptual art in Europe", in *Art since 1900. Modernism,*

- Antimodernism, Postmodernism*. - Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, pp. 554-559.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., (2004g) "1984a: Victor Burgin delivers his lecture, 'The Absence of Presence: Conceptualism and Post-Modernisms'...", in *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. - Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, pp. 590-595.
- BURGER, Peter, (1976) *Teoria da vanguarda*. - Águeda: Veja, 1993.
- CALABRESE, Omar, (1985) *A Linguagem da Arte*. - Lisboa: Presença, 1986 (ed. original 1985).
- CALINESCU, Matei, (1986) "Sobre o Pós-Modernismo" in *As Cinco Faces da Modernidade*, Lisboa: Veja, 1999 (ed. original 1986).
- CARLOS, Isabel, (1995) "Sem Plinto, nem parede: Anos 70-90", in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira). - Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, Vol. III, pp. 638-649.
- CHICÓ, Sílvia, (1999) "Anos 70", in *Panorama Arte Portuguesa do século XX*. (coord. Fernando Pernes) - Porto: Fundação Serralves / Campo das Letras, 1999, pp. 255-278.
- COELHO, Eduardo Prado, (1967) "Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismos" in *Estruturalismo. Antologia de Textos Teóricos*. - Lisboa: Portugália Editora, 1967, pp. I-LXXV.
- COELHO, Eduardo Prado, (1974) "Aplicar Barthes" (prefácio), in Roland Barthes, *O Prazer do Texto*. - Porto: Ed. 70, 1983.
- CORTÉS, José Miguel G., (2003) "Masculinidad e representación" in *Arte, Cuerpo, Tecnología*. - Salamanca: Ediciones Universidad, 2003, pp. 223-241.
- DAMICH, Hubert, (1990) "A partir da fotografia", in Rosalind Krauss, *O Fotográfico* (1990) - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- DANTO, C. Danto, (1998) *El cuerpo / el problema del cuerpo*. - Madrid: Ed. Síntesis, 2003 (ed. original 1998).

- DEBRAY, Régis, (1992) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* - Barcelona: Paidós Comunicación, 1994 (ed. original 1992).
- DELEUZE, Gilles, (1972) *Différence et Répétition.* - Paris: PUF, 1972.
- DE DUVE, Thierry, (1996) *Kant after Duchamp.* - MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 1999 (ed. original 1996).
- DUBOIS, Philippe, (1982) *O Acto Fotográfico.* - Lisboa: Vega, 1992 (ed. original 1982).
- DUCHAMP, Marcel, (1966) *Marcel Duchamp, Engenheiro do Tempo Perdido* (entrevista conduzida por Pierre Cabanne). – Lisboa: Assírio e Alvim, 1990 (ed. original 1966).
- ECO, Umberto, (1968) *A Definição da Arte.* – Lisboa: Edições 70, 1986 (ed. original 1968).
- ECO, Umberto, (1973) *O Signo.* - Lisboa: Presença, s/d (ed. original 1973).
- ELKINS, James, (2002) *Stories of Art.* - New York e Londres: Routledge, 2002
- ESQUÍVEL, Patrícia (2008) “Anos 60, anos de viragem: o novo poder da crítica”, in *Arte e Poder* (coord. Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia). – Lisboa, IHA / Estudos de Arte Contemporânea – UNL/FCSH, 2008, pp. 333-343.
- FERRIER, Jean-Louis, (1999) *Art of Our Century: The Story of Western art 1900 to 1999* (dir. Jean-Louis Ferrier), United Kingdom: Éditions du Chêne, 1999.
- FERRY, Luc (1991) *Homo Aestheticus: L'invention du goût à l'âge démocratique* - Paris: Bernard Grasset, 1991, pp. 311-319.
- FLAUBERT, Gustave, (1857) *Madame Bovary.* - Linda-a-Velha: Biblioteca Visão, 2000 (ed. original 1857).
- FOSTER, Hal (1982) "The problem of pluralism", in *Art in America.* - New York, Summer, 1982 (republicado in Hal Foster, *Recordings - Art, Spectacle, Cultural Politics.* - Bay Press, Satle, 1985, pp. 13-15).

- FOSTER, Hal (1983) "Posmodernism", in *The Anti-Aesthetic*. - Seattle: Bay Press, 1983.
- FOSTER, Hal, (1996) *The return of the real*. - Cambridge, Massachusetts / London: MIT Press, 1996.
- FOSTER, Hal, (2004a) "1960c: Roy Lichtenstein and Andy Warhol start to use cartoons and advertisements...", in *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. - Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, pp. 445-449.
- FOSTER, Hal, (2004b) "1964: *Thirteen Most Wanted Men* by Andy Warhol is installed...", in *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. - Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, pp. 486-491.
- FOSTER, Hal, (2004c) "1973. Early video art", in *Art Since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*. - London: Thames&Hudson, 2004, pp. 560-564.
- FOSTER, Hal, (2004d) "1974. With *Trans-fixed* in which Chris Burden is ailed to a Volkswagen...", in *Art Since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*. - London: Thames&Hudson, 2004, pp. 565-569.
- FOSTER, Hal, (2004e) "1992. The anthropological model", in *Art Since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*. - London: Thames&Hudson, 2004, pp. 624-629.
- FOUCAULT, Michel, (1969) "What is an author?" (1969) in *Art in Theory 1900 - 1990. An Anthology of Changing Ideas*. - Ed. Charles Harrison & Paul Wood, pp. 923-924.
- FOUCAULT, Michel, (1969) *O que é um autor*. – Lisboa: Vega, 1998.
- FOUCAULT, Michel, (1976) *História da Sexualidade - I. A vontade de Saber*. – Lisboa: Relógio de Água, 1994 (1976).
- FOUCAULT, Michel, (1984) *The History of Sexuality, Volume Two: The Use of Pleasure* (1984), trans. Robert Hurley. - New York: Random House, 1985.

- FRANÇA, José-Augusto, (1967) *Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea*. (compilação de textos entre 1962 e 1966) - Lisboa: Europa América, 1967.
- FRANÇA, José-Augusto, (1974) *A Arte em Portugal no Século XX*. - Lisboa: Bertrand, 1991 (ed. original 1974).
- FRANÇA, José-Augusto, (1974) *História da Arte Ocidental 1750-2000*. - Lisboa: Livros Horizonte, 2006 (1.ª edição 1974).
- FRANÇA, José-Augusto, (1991) *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-1990)*. - Lisboa: Livros Horizonte, [1972] 1991 (3.ª edição actualizada).
- FREUD, Sigmund, (1905) *Três Ensaios sobre a Sexualidade*, 1905, cit p. Michael Tarantino, "Sexo, filme e arquitectura" / "Sex, Film and Architecture", in *Julião Sarmento*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993, [22-26] / [27-31].
- FREUD, Sigmund, (1905) *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. - trans. and ed. James Strachey. - The Pelican Freud Library, vol. VII, Harmondsworth: Penguin Books, 1977.
- FREUD, Sigmund, (1912-1913) *Totem e Tabu*. - Lisboa: Relógio d'Água, 2001 (1912-1913).
- FREUD, Sigmund, (1930) *Civilization and Its Discontents* (1930), trans. and ed. James Strachey. - New York: Norton, 1961.
- FREUD, Sigmund, (1933) "L'inquiétante étrangeté", *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, Idées, [1933] 1975, pp. 185-186 (cit. p. Rosalind Krauss, "Nighwalkers", in *College Art Journal*, vol. 41, New York, Verão 1985; reeditado in *O Fotográfico*. - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 (1990), pp. 144-159). (Edição em português: Sigmund Freud, 24 volumes, Imago, Rio de Janeiro, 1969, vol. XVII, cap. *O Estranho*, pp. 275-314).
- FUSCO, Renato de, (1988) *História da Arte Contemporânea*. - Lisboa: Ed. Presença, 1988.
- GIL, José, (1981) *Metamorfoses do Corpo*. - Lisboa: Relógio d'Água, 1997 (1ª. ed. 1981).

- GONÇALVES, Rui Mário (1985) *"10 anos artes de artes plásticas em Portugal. 1974-1984"*, in Rui Mário Gonçalves e Francisco da Silva Dias, *10 anos artes de artes plásticas e arquitectura em Portugal. 1974-1984*. - Lisboa: Caminho, 1985.
- GONÇALVES, Rui Mário, (1986b) *"De 1945 à actualidade"*, in *História da Arte em Portugal*, vol. 13, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- GREENBERG, Clement, (1960) *"Modernisme Painting"* (1960) in *Art and Culture: critical essays* – Boston: Bacon Press, 1989 (1ª edição 1961). in *Art in Theory 1900 -1990. An Anthology of Changing Ideas* (ed. Charles Harrison & Paul Wood). - Oxford/Reino Unido, Cambridge/EUA: Blackwell, 1992, pp. 754-760.
- HAAR, Michel, (1979) *Introdução à Psicanálise. Freud*. - Lisboa: Edições 70, 1994 (ed. original 1979).
- HALL, Doug, e FIFER, Sally Jo, (1990) *Illumination Video: An Essential Guide to Video Art*. - New York: Aperture, 1990.
- HAMLIN, Nicky, (2003) *Film Art Phenomena*. - Londres: British Film Institute, 2003.
- HARDNHART, John G., (2000) *Nam June Paik: Fluxus/Video*, Verlag De Buchhandlung Walter, 2000
- HARDNHART, John G. (ed.), (1986) *Video Culture: An Investigation*. - Layton, U. T.: G. M. Smith Books, 1986.
- ILES, Chrissie, (2001) *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1977*. - New York: Whitney Museum of American Art, 2001.
- JAMESON, Fredric (1984) *Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism*. - Durham, N. C.: Duke University Press, 1991 (ed. original: 1984).
- JONES, Amélia, (1994) *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*. - Cambridge: University Press: 1994
- JONES, Amelia, (1998) *Body Art: Performing the Subject*. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- KELLEIN, Thomas, (1995) *Fluxus*. - London, Thames & Hudson, 1995.

KNOLL, Ludwig
e JAECKEL, Gerhard, (1976)

Léxico do Erótico. – Lisboa: Círculo de Leitores,
1981 (ed. original 1976).

KOSUTH, Joseph, (1969)

"Art Afther Philosophy" (1969), in *Art in Theory 1900 -1990. An Anthology of Changing Ideas* (ed. Charles Harrison & Paul Wood). - Oxford/Reino Unido, Cambridge/EUA: Blackwell, 1992, pp. 840-850 (publicado originalmente em três partes in *Studio Internacional*, vol. 178, nos. 915-17, London, October, November, December 1969, pp. 134-7, 160-1, 212-13).

KOSUTH, Joseph (1973),

"Afther Philosophy I and II", in *Idea Art* (ed. Gregory Battcock). – New York: Dutton, 1973, cit. in Thierry Du Duve, *Kant after Duchamp*. - MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 1999 (1996).

KRAUSS, Rosalind, (1974)

"Impressionism", in *Partisan Review*, vol. 42, Nova Iorque, Inverno de 1974 (reeditado in *O Fotográfico* (1990) - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 63-73).

KRAUSS, Rosalind, (1976)

"Video: The Aesthetics of Narcissism". - *October*, n.º 1, Nova Iorque, Primavera de 1976 (reeditado in Gregory Battcock, ed., *New Artists Video: A Critical Anthology*, New York: Dutton, 1978, pp. 43-64).

KRAUSS, Rosalind, (1978a)

"Tracing Nadar", in *October*, n.º 5, Nova Iorque, Verão de 1978 (reeditado in *O Fotográfico* (1990). - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 21-39).

KRAUSS, Rosalind, (1978b)

“‘Pollock’ em Hans Namuth”, in *L'Atelier de Jackson Pollock* - Paris: Éditions Macula, 1978 (reeditado in *O Fotográfico* (1990). - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 94-104).

KRAUSS, Rosalind, (1979)

"Stieglitz", in *October*, n.º 11, Nova Iorque, Inverno de 1979 (reeditado in *O Fotográfico* (1990). - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 133-143).

KRAUSS, Rosalind, (1980)

"In the name of Picasso", in *The Originality of the Avan-Garde and Other Modernist Myths*. - Cambridge, Mass., and London, 1986 (ed. original 1980).

- KRAUSS, Rosalind, (1981a) "Duchamp ou le champ imaginaire", in *Degrés*, n.º 26-27, Nova Iorque, Primavera de 1981 (reeditado in *O Fotográfico*. (1990). - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 76-93).
- KRAUSS, Rosalind, (1981b) "Photographic Conditions of Surrealism", in *October*, n.º 19, Washington, Inverno de 1981 (reeditado in *O Fotográfico*. (1990). - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 105-129).
- KRAUSS, Rosalind, (1982a) "Photography's Discursive Spaces", in *College Art Journal*, vol. 42, Cambridge/New York, Inverno de 1982 (reeditado in *O Fotográfico*. (1990). - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 40-59).
- KRAUSS, Rosalind, (1982b) "When Words Fail", in *October*, n.º 22, Nova Iorque, Outono de 1982 (reeditado in *O Fotográfico*. (1990) - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 205-215).
- KRAUSS, Rosalind, (1984) "Photography and Simulacrum", in *October*, n.º 31, Nova Iorque, Inverno de 1984, (reeditado in *O Fotográfico*. - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 (1990), pp. 216-229).
- KRAUSS, Rosalind, (1985) "Nightwalkers", in *College Art Journal*, vol. 41, Nova Iorque, Verão de 1985 (reeditado in *O Fotográfico*. - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 (1990), pp. 144-159).
- KRAUSS, Rosalind, (1985) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, Mit Press, 1994 (1.ª ed. 1985)
- KRAUSS, Rosalind, (1986) "Notas sobre el índice - parte 2", in *La Originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. - Madrid: Alianza, 1996.
- KRAUSS, Rosalind, (1990a) "Penn's nudes", in *Earthly Bodies*, Marlborough Gallery, New York, 1990 (reeditado in *O Fotográfico*. - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 (1990), pp. 160-168).
- KRAUSS, Rosalind, (1990b) "Introdução", in *O Fotográfico*. - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 (ed. originbal 1990), pp. 14-17.
- KRAUSS, Rosalind, (1999) "A Voyage on of the North Sea" *Art in the Age of Post-Medium Condition*. - London: Thames and Hudson, 1999.

- KRAUSS, Rosalind (2004a), "1960b: Clement Greenberg publishes 'Modernist Painting': his criticism reprints itself and in its new guise shapes the debates of the sixties", in *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, - Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, pp. 439-444.
- KRAUSS, Rosalind (2004b), "1970: Michael Asher installs his Pomona College Project...", in Hal Foster, Rosalind Krauss, Ive-Alan Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* - Nova Iorque: Thames & Hudson, pp. 540-544.
- KRAUSS, Rosalind (2004c), "box – Michel Foucault", in Hal Foster, Rosalind Krauss, Ive-Alan Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* - Nova Iorque: Thames & Hudson, p. 548.
- KRAUSS, Rosalind (2004d), "1977: The 'Pictures' exhibition identifies a group of young artists whose strategies of appropriation and critiques of originality advance the notion of 'postmodernism' in art", in Hal Foster, Rosalind Krauss, Ive-Alan Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* - Nova Iorque: Thames & Hudson, pp. 580-583.
- KRAUSS, Rosalind (2004e), "1984b", in Hal Foster, Rosalind Krauss, Ive-Alan Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* - Nova Iorque: Thames & Hudson, pp. 596-599.
- KRAUSS, Rosalind (2004f), "1965: Donal Judd publishes 'Specific Objects'...", in Hal Foster, Rosalind Krauss, Ive-Alan Bois e Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* - Nova Iorque: Thames & Hudson, pp. 492-495.
- LACAN, Jacques, (1949) "The Mirror Phase as Formative of the Function of the I" (1949), in Jacques Lacan, *Ecris* (1966) e *New Left Review*, London, Setembro 1969 (excerto in *Art in Theory 1900 -1990. An Anthology of Changing Ideas* (ed. Charles Harrison & Paul Wood). - Oxford/Reino Unido, Cambridge/EUA: Blackwell, 1992, pp. 609- 613.
- LACAN, Jacques, (s/d.) "A Instância da Letra do Inconsciente ou a Razão desde Freud", publicado na revista *La Psychanalyse* n. 3 e incluído em *Ecrits*, Ed. du Seul. (compilado in Eduardo Prado Coelho, *Estruturalismo. Antologia de*

- Textos Teóricos*. - Lisboa: Portugalíia Editora, 1967, pp. 257-288).
- LACAN, Jacques, (1957) "L'instance de la Lettre dans l'inconscient" (1957), in *Écrits I*. - Paris: Éditions du Seul, 1999, p. 512 (cit. p. Pedro Lapa, "O desejo para onde o desejo aponta: os trabalhos de Julião Sarmento da década de 1970", in *Julião Sarmento: Trabalhos dos anos 70*, Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2002, p. 16).
- LACAN, Jacques, (1953/4) *Os Escritos Técnicos de Freud (Seminário – Livro I)*(1953-1954). – Lisboa: Dom Quixote, 1986 (ed. francesa original 1975).
- LACAN, Jacques, (1964) *O Seminário. Livro 11. Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. - Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979 (1964).
- LACAN, Jacques, (1975) *Séminaire XX - Encore*. - Paris: Seuil, 1975, p. 74 (cit. p. José Pereirinha, *Deleuze com Lacan. O sentido do desejo*. – Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação do Professor José Gil, Lisboa, 2001, p. 27).
- LACAN, Jacques, (1998) *Les Formations de L'inconscient*. - Paris: Éditions du Seul, 1998, p. 29 (cit. p. José Pereirinha, *Deleuze com Lacan. O sentido do desejo*. – Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação do Professor José Gil, Lisboa, 2001, p. 27).
- LÉVI-STRAUSS, (s/d) "Introdução à Obra de Marcel Mauss", prefácio a *Sociologie et Anthropologie*, de Marcel Mauss, Presses Universitaires de France (compilado in Eduardo Prado Coelho, *Estruturalismo. Antologia de Textos Teóricos*. - Lisboa: Portugalíia Editora, 1967, pp. 149-190).
- LEWITT, Sol, (1967) "Paragraphs on Conceptual Art" (1967) e "Sentences on Conceptual Art" (1968), in *Art in Theory 1900 - 1990. An Anthology of Changing Ideas* (ed. Charles Harrison & Paul Wood). - Oxford/Reino Unido, Cambridge/EUA: Blackwell, 1992, pp. 834-837 (publicado originalmente in *Artforum*, vol. 5, n.º 10, Summer 1967, pp 79-83).

- LEWITT, Sol, (1969) "Sentences on Conceptual Art" (1969), in *Art in Theory 1900 -1990. An Anthology of Changing Ideas*. (ed. Charles Harrison & Paul Wood). - Oxford/Reino Unido, Cambridge/EUA: Blackwell, 1992, pp. 837-839 (publicado originalmente in *Art-Language*, vol. 1, Coventry, Maio de 1969, pp. 79-83).
- LIPPARD, Lucy e CHADLER, John, (1968) "The Dematerialization of Art", in *Conceptual Art: A Critical Anthology* (ed. Alexander Alberro e Blake Stimson). - Cambridge: MIT Press, 1999, p. 46 (publicado originalmente in *Art International* 12, Fevereiro de 1968, pp. 31-36).
- LYOTARD, Jean-François, (1979) "Introduction to *The Postmodern Condition*", in *Art in Theory 1900 -1990. An Anthology of Changing Ideas* (ed. Charles Harrison & Paul Wood). - Oxford/Reino Unido, Cambridge/EUA: Blackwell, 1992, pp. 998-1000 (publicado originalmente in *La Condition Postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, 1979).
- LYOTARD, Jean-François, (1982) "What is Postmodernism?", in *Art in Theory 1900 -1990. An Anthology of Changing Ideas* (ed. Charles Harrison & Paul Wood). - Oxford/Reino Unido, Cambridge/EUA: Blackwell, 1992, pp. 1008-1015 (publicado originalmente enquanto "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?", in *Critique*, n.º 419, Paris, Abril de 1982).
- LYOTARD, Jean-François, (1984) "O Sublime e a Vanguarda", in *O Inumano. considerações sobre o tempo*. - Lisboa: Estampa, 1989 (publicado originalmente in *Merkur* 38 (2), Março de 1984).
- MAHON, Alyce, (2005) *Eroticism & Art*. - Nova Iorque: Oxford University Press, 2007 (ed. original 2005).
- MELO, Alexandre, e PINHARANDA, João, (1986) *Arte Contemporânea Portuguesa/Portuguese Contemporary Art*. – Lisboa: Grafispaço, 1986.
- MELO, Alexandre, (1998) "Uma breve panorâmica", in *Artes Plásticas em Portugal dos Anos 70 aos nossos dias*. - Miraflôres: Difel, 1998.
- MELO, Alexandre, (1999) "Anos 80. Os anos que nunca existiram", in *Panorama Arte Portuguesa do século XX*. (coord.

- Fernando Pernes) - Porto: Fundação Serralves / Campo das Letras, 1999, pp. 285-315.
- MARIN, Louis, (1991) "L'opaque", in AA.VV., *L'Art, Effacement et Surgissement des Figures. Hommage à Marc Le Bot*. - Paris: Publications de la Sorbonne, 1991.
- MEIGH-ANDREWS, Chris, (2007) *A History of Video Art: The Development of Form And Function*, Berg Publishers, 2007.
- METZ, Christian, (1990) "Photography and Fetishism", in Carl Squiers (ed.), *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. - Seattle: Bay Press, 1990, pp. 157-64.
- MILLET, Catherine, (1987) *L'Art Contemporain en France*. - Paris: Flammarion, 1987.
- MILLET, Catherine, (1997) *A Arte Contemporânea*. - Lisboa: Instituto Piaget, 2000 (ed. original 1997).
- MIRANDA, Bragança de José A., (2001) "As Imagens do Início", in *Imagens Médicas. Fragmentos de uma história*. (concep. e coord. de Manuel Valente Alves) - Museu de História da Medicina Maximiano Lemos, Porto Editora 2001, pp. 132-149.
- MIRANDA, Bragança de José A., (2002a) "Carne", in Dinis Guarda e João Urbano (org.), *Corpo Fastforward*. - Lisboa, Númerofestival, 2001, pp. 60-71.
- MULVEY, Laura, (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Sreen*, vol. 16, n.º 3, Outono 1975, pp. 6-18.
- NOVALIS, "Psychologische Fragmente", citado a partir de Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* (1930), Munich 1981, p. 46.
- OSBORNE, Peter, (2004) "Recepção na Distracção: Tempo, Arte e Tecnologia", in *Propostas da Arte Portuguesa. Posição: 2007* (ed. por Miguel vom Hafe Pérez). - Público e Fundação Serralves, pp. 150-154 (originalmente publicado in *Time Zones* (cat. exp.) - Londres: Tate Publishing, 2004, pp. 66-75.)
- PEIRCE, Charles S., (s/d) *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), Havard University Press, 8 vol., de 1931 a 1958 cit. por Philippe Dubois, *O Acto Fotográfico*. - Lisboa:

- Vega, 1992 (1982), p. 56. As citações de Peirce feitas são indicadas por código indicando o número do volume seguido do número do parágrafo do volume: por exemplo 3.661 significa volume 3, parágrafo 661.
- PÉREZ, Miguel von Hafe, (1999) "Anos 90. A década de noventa: estabilização disruptiva", in *Panorama Arte Portuguesa do século XX*. (coord. Fernando Pernes) - Porto: Fundação Serralves / Campo das Letras, 1999, pp. 321-353.
- PINHARANDA, João Lima, (1995) "Anos 80: 'A Idade da Prata'", in *História da Arte Portuguesa* (dir. de Paulo Pereira). - Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, Vol. III, p. 616.
- PINHARANDA, João Lima, (1998) *Alguns corpos: imagens da arte portuguesa entre 1960 e 1990*. - Lisboa: EDP, 1998.
- PINHARANDA, João Lima, (2005) "Arte Portuguesa no Século XX", in *Portugal Contemporâneo* (coord. António Costa Pinto). - Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- RANK, Otto, (1932) *Une étude sur le double*, Denoël, 1932 (cit. por Rosalind Krauss, "Nighwalkers", in *College Art Journal*, vol. 41, Nova Iorque, Verão de 1985 (reeditado in *O Fotográfico*. - Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002 (1990), pp. 144-159).
- SELZ, Peter, (1968) "Arte e Política. O artista e a ordem social", in CHIPP, Herschel B., *Teorias da Arte Moderna*. - São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 463-467.
- SEABRA, José Augusto, (1972) prefácio (Setembro de 1972) a Roland Barthes, *Mitologias* (1957). - Porto: ed. 70, 1984.
- SITNEY, P. Adams, (1974) *Visionary Film: The American Avant-Garde Film*. - Oxford: Oxford University Press, 2002.
- SOUSA, Ernesto, (1998) *Ernesto Sousa, Ser Moderno... em Portugal* (or. Isabel Alves e José Miranda Justo). - Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- STEINER, George, (1971) *No Castelo do Barba Azul Algumas notas para a redefinição da cultura*. - Lisboa: Relógio d'Água, 1992 (ed. original 1971).

- STILES, Kristine, (2004) “//Eye / Oculus: performance, instalation and vídeo”, in *Themes in Contemporary Art*. - London: Yale University Press, The Open University, 2004.
- VATTIMO, Gianni, (1989) *A sociedade transparente*. - Lisboa: Ed. 70, 1991.
- VIDAL, Carlos, (1997), *Definição da arte política*. - Lisboa: Fenda, 1997.
- WARHOL, Andy, (1980) *POPism: the Warhol' 60s*. - New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980 (cit p. Hal Foster, "1964: *Thirteen Most Wanted Men* by Andy Warhol is installed...", in *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. - Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004, p. 490).
- ZIZEK, Slavoj, (1991) *Looking Awry: Na Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. - Cambrigge, Massachusetts: Mit Press, "October Books", 1991, p. 5 (cit p. Pedro Lapa, "O desejo para onde o desejo aponta: os trabalhos de Julião Sarmento da década de 1970", in *Julião Sarmento: Trabalhos dos anos 70*, Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2002, pp. 15 e 20.

1.2. Textos em catálogos/brochuras de exposições

- AA.VV.
(Brito, Louro, Mendes,
Palma, Tabarra e Vidal),
"Golpe de Estado - Documento para um realismo activo", in catálogo/livro para a exposição *Espectáculo, Disseminação, Deriva, Exílio: um projecto em tono de Guy Debord*. - Galeria Escudeiros / CM Beja, Abril-Maio, 1995, pp. 81-87; reditado in Carlos Vidal *Definição da arte política*. - Lisboa: Fenda, 1997, pp. 84-85, nota 7).
- AA.VV. (António Cerveira Pinto,
Alexandre Melo, Eduardo Paz Barroso
e Bernardo Pinto de Almeida

- com João Fernandes e Ulrich Loock),
 "A situação portuguesa" (entrevista com João Fernandes e Ulrich Loock), in *Anos 80. Uma Topologia* (editado por Ulrich Loock). - Porto: Museu Serralves, 10 de Novembro a 25 de Março de 2007, pp. 96-109.
- ALLOWAY, Lawrence, (1970)
 "Artists and Photographs", in *The Last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*. - Minneapolis: Walker Art Center, 2003, pp. 20-21. (publicado originalmente in *Artists and Photographs*. - New York: Multiple Inc., 1970)
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, (1984)
 "D'Os Novos Primitivos", in *Os Novos Primitivos*. (cat. exp.). - Porto: Cooperativa Árvore, 1984, s/n.º p.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, (2007)
 "A situação portuguesa" (entrevista com João Fernandes e Ulrich Loock), in *Anos 80. Uma Topologia* (editado por Ulrich Loock). - Porto: Museu Serralves, 10 de Novembro a 25 de Março de 2007, pp. 96-109.
- ÁVILA, Maria Jesus, (2003)
 "Anos de normalização artística", in *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, 2003, pp. 11-61.
- AZEVEDO, Fernando, (1976)
 "Gravura 1956-1976", in *20 Anos de Gravura*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1976.
- BALDESSARI, John, (1985)
 "My Files of Movie Stills", in *The Last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*. - Minneapolis: Walker Art Center, 2003, p. 195 (publicado originalmente in John R. Lane e John Caldwell, *Carnegie International*. - Pittsburgh: Museum of Art, Carnegie Institute, 1985, p. 91).
- BARRO, David, (2003)
 "Videocreación en Portugal... un nuevo academismo?", in *Lapiz*, Madrid (Jul. 2003).
- BARROSO, Eduardo Paz (2007)
 "A situação portuguesa" (entrevista com João Fernandes e Ulrich Loock), in *Anos 80. Uma Topologia* (editado por Ulrich Loock). - Porto: Museu Serralves, 10 de Novembro a 25 de Março de 2007, pp. 96-109.

- BATCHEN, Geoffrey, (2003) "Cancellation", in *The Last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*. - Minneapolis: Walker Art Center, 2003, pp. 171-182.
- CELANT, Germano, (1999) "1968. em direcção a uma diversidade global" in *Circa, 1968*. - Porto: Fundação Serralves, 1999.
- CHEVRIER, Jean-François, (1989) "The Adventures of the Picture Form in the History of Photography" (1989) in *The Last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*. - Minneapolis: Walker Art Center, 2003, pp. 113-128 (ensaio traduzido de modo ligeiramente abreviado a partir de "Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie", publicado originalmente in *Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren* (cat. exp.). - Estugarda: Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart e Edition Cantz, 1989, pp. 47-81).
- COLEMAN, A. D., (1972) "I'm Not Really a Photographer" in *The Last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*. - Minneapolis: Walker Art Center, 2003, pp. 22-23. (publicado originalmente in *New York Times*, 10 de Setembro de 1972).
- COELHO, Eduardo Prado, (1999) "Anos 60: As Clausuras Infinitas" in *Circa 1968*. - Porto: Fundação Serralves, 1999, pp. 49-67.
- DE DUVE, Thierry, (2005), "Pose e Instantâneo ou o Paradoxo Fotográfico", in *LisboaPhoto. A imagem cesura*. (cat. exp.) - Lisboa: CML - Direcção Municipal da Cultura / Público - Comunicação Social, SA, 2005, pp. 27-43.
- DIDI-HUBERMAN, George, (1992) "La grammaire, le chahut, le silence. Pour une anthropologie du visage" in *À Visage Découvert*. - Paris : Fondation Cartier / Flamiron, 1992.
- FAZENDA, Maria José, (1999) "Corpos inconformistas. Ligações entre a dança das décadas de 60 e 70 e a dança dos anos 90", in *Circa, 1968*. - Porto: Fundação Serralves, 1999, pp. 565-575.
- FERNANDES, João, (1997) "Perspectiva: Alternativa zero. Vinte anos depois...", in *Perspectiva: Alternativa Zero*. - Porto: Fundação de Serralves, 1997, pp. 15-35.
- FOGLE, Douglas, (2003) "The Last Picture Show", in *The Last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*. - Minneapolis: Walker Art Center, 2003, pp. 9-19.

- FOOTE, Nancy, (1976) "The Anti-Photographers", in *The Last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*. - Minneapolis: Walker Art Center, 2003, pp. 24-31. (publicado originalmente in *Artforum* 15, Setembro de 1976, pp. 46-54).
- FRANÇA, José-Augusto, (1997) "Alternativa Zero em seu tempo", in *Perspectiva: Alternativa Zero*. - Porto: Fundação de Serralves, 1997.
- GIL, José, (1994) "O experimentador do acaso", in *Ângelo – 1993 Uma antológica*. – Fundação Serralves, Porto, 1993 (reeditado in José Gil, 'Sem Título', *Escritos sobre arte e artistas*. – Lisboa: Relógio d'Água, 2005, pp. 258-266).
- GIL, José, (1994) "A Auto-Representação", in *O rosto da máscara: auto-representação na arte portuguesa*. - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994, pp. 44-48.
- GIL, José, (1999) "Retrato", in *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância*. (Catálogo) - Lisboa: MCG, 1999, pp. 12-22.
- GIL, José, (2005) "A imagem iminente", in *LisboaPhoto. A imagem cesura*. (cat. exp.) - Lisboa: CML - Direcção Municipal da Cultura / Público - Comunicação Social, SA, 2005, pp. 45-53.
- GONÇALVES, Rui Mário, (1976) "Incisione Portoghese Contemporanea", in *Incisione Portoghese Contemporanea*, Instituto di Sant'Antonio dei Portoghesi, Roma, 1976.
- GRAHAM, Dan, (1969), "Photographs of Motion" (1969), in *The Last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*. - Minneapolis: Walker Art Center, 2003, pp. 97-98 (publicado originalmente in *Endmoments*. - Nova Iorque: Imprensa privada, 1969).
- GRENIER, Catheine, (2001) "Nouveaux Réalismes et Pop Art" in *Les Années Pop*, C.G.P., 2001.
- GRONET, Stefan, (2003) "Alternative Pictures: Conceptual Art and the Artistic Emancipation of Photography in Europe", in *The Last Picture Show: Artists using Photography*

- 1960-1982. - Minneapolis: Walker Art Center, 2003, pp. 86-96.
- GRUNDBERG, Andy, (1987a) "Breaking the Mold: Experiments in Thechnique and Process", in *Photography and Art – Interactions since 1946*. – For Lauderdale / Los Angeles / New York, Mudeum of Art / Los Angeles Country Museum, Abbeville Press, 1987.
- GRUNDBERG, Andy, (1987b) "Conceptual Art and the Photography of Ideas", in *Photography and Art – Interactions since 1946*. – For Lauderdale / Los Angeles / New York, Mudeum of Art / Los Angeles Country Museum, Abbeville Press, 1987.
- JAMESON, Fredric, (1984) *Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism*. - Durham, N. C.: Duke University Press, 1991 (ed. original 1984).
- HILTY, Greg (1990), "Foreword", in *Unbound: Possibilities in Painting* (cat. exp.). – Londres: Hayward Gallery, 1990, pp. 5-6.
- LAPA, Pedro, (2006) [Sem título], in *Upon House*. – Alcoitão: Ellipse Foudation 2006/2007 (brochura da exposição, guia do visitante).
- LEE, Palema M., (2003) "The Austerlitz Effect: Acchitecture, Time, Photoconceptualism", in *The Last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*. - Minneapolis: Walker Art Center, 2003, pp. 185-194.
- LOPES, Gil Teixeira, (1976) "20 Anos da Gravura", in *20 Anos de Gravura*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1976.
- MAH, Sérgio, (2005) "A imagem cesura", in *LisboaPhoto. A imagem cesura*. (cat. exp.) - Lisboa: CML - Direcção Municipal da Cultura / Público - Comunicação Social, SA, 2005, pp. 15-20.
- MIRANDA, José Bragança de, (2004) "A Arte Interpretada pelo Corpo", in *Corpus*. (cat. exp.) - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004, pp. 18-47.
- NEUSÜSS, Floris M., (1979) "A Fotografia como Arte - A Arte como Fotografia. Sobre as possibilidades de uma nova tendência", in *A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia*.

- (cat. exp.) - Porto, Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis, 14 de Março a Abril / Coimbra, Edifício Chiado, Abril a Maio / Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 20 de Junho a Julho / Barcelona Fundació Joan Miró, Outubro, 1979 pp. 5-9.
- PERNES, Fernando, (1988) "História e Exemplo duma Exposição", in *Um Olhar sobre a Arte Contemporânea* (cat. exp.). - Porto: Casa de Serralves / Secretariado de Estado da Cultura, 1988, p. 3.
- PINTO, António Cerveira, (2007) "A situação portuguesa" (entrevista com João Fernandes e Ulrich Looock), in *Anos 80. Uma Topologia* (editado por Ulrich Looock). - Porto: Museu Serralves, 2007, pp. 96-109.
- PORFÍRIO, José Luís, (1997) "E Depois?... E Depois? Alternativa Zero 1977-1997", in *Perspectiva: Alternativa Zero* (cat. exp.) - Porto: Fundação de Serralves, 1997, pp. 47-51.
- SEARLE, Adrian (1990), "Unbound", in *Unbound: Possibilities in Painting* (cat. exp.). - Londres: Hayward Gallery, 1990, pp. 8-21.
- STILES, Kristine, (1998) "Uncorrupted Joy: International Art Actions", in *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1998.
- SZEEMANN, Harald, (1969) "Zur Asstellung", in *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*. (cat. exp.) - Berna: Kunsthalle, 1969, não paginado; (traduzido por Shaun Whiteside, in *Art Povera*, ed. Carolyn Christov-Bakargiev. - Londres: Phadon, 1999, p. 225).
- WAGNER, Anne M., (2000) "Performance, Vídeo, and the Rhetoric of Presence", in *October*, n.º 91, Inverno de 2000.
- WALL, Jeff, (1995) "'Marks of Indifference': Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art" (1995), in *The Last Picture Show: Artists using Photography 1960-1982*. - Minneapolis: Walker Art Center, 2003, pp. 32-44 (publicado originalmente in Ann Goldstein e Anne Rorimer, *Reconsidering the Object of Art 1965-1975*. (cat. exp.) - Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995, pp. 247-267.)

WALLEY, Jonathan, (2003)

"The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in the Sixties and Seventies Avant-Garde Film", *October*, n.º 103, Nova Iorque, Inverno de 2003.

1.3. Periódicos

ÁVILA, María Jesus, (2000)

"Anos 70. Agitação e Experimentação", in *Arte Ibérica*, Arte Ibérica, n.º 32, Lisboa, Fev. 2000, pp. 26-32.

BARTHES, Roland, (1980b)

"Sobre a Fotografia", in *Le Photographe*, Fevereiro de 1980, entrevista conduzida por Angelo Schwarz (final de 1977) e Guy Mandery (Dezembro de 1979) ; reeditado in *O Grão da Voz* (1981) - Lisboa: Ed. 70, 1982, pp. 343-350.

BUCHLOH, Benjamin, (1995)

"Conceptual Art 1962-69: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", in *October*, n.º 55, Nova Iorque, Verão de 1995.

LAPA, Pedro, (2000)

"Anos 90, O Grupo e as suas Migrações", in *Arte Ibérica*, n.º 32, Lisboa, Fev. 2000, pp. 43-50.

MAUPERRIN, Maria José, (1985)

Expresso (Actual), Lisboa, 8-6-1985, pp. 31-32

MELO, Alexandre, (1994)

"Dez Anos que Abalaram o Mundo", in *Expresso*, Lisboa, 5-2-1994, pp. 73-75.

MELO, Alexandre, (1994b)

"Quantas Histórias Tem a Arte", in *Expresso*, Lisboa, 4-06-1994.

MELO, Alexandre, (2000)

"Anos 80, Alguns Artistas", in *Arte Ibérica*, n.º 32, Lisboa, Fev. 2000, pp. 34-40.

- MIRANDA, José Bragança de, (2000) "A cultura como problema", in *Revista de Comunicação e Linguagens. Tendências da Cultura Contemporânea*, n.º 28, Lisboa, Relógio D'Água Editores, Out. 2000, pp. 13-42.
- PINHARANDA, João Lima, (2000) "Anos 50/60. Continuidades e Rupturas", in *Arte Ibérica*, n.º 32, Lisboa, Fev. 2000.
- PINTO, António Cerveira, (1980) "Arte video, o que é?", in *Diário Popular*, Lisboa, 18-9-1980, p. VIII.
- PINTO, António Cerveira, (1992) "Documenta e o Cisne", in *O Independente*, Lisboa, 19-10-1992.
- PINTO, António Cerveira, (1993) "Dez anos depois", in *O Independente*, Lisboa, 6-8-1993 (cit. por Miguel von Hafe Pérez, "Anos 90. A década de noventa: estabilização disruptiva", in *Panorama Arte Portuguesa do século XX*. (coord. Fernando Pernes) - Porto: Fundação Serralves / Campo das Letras, 1999, pp. 338-339).
- PINTO, António Cerveira, (1996) "Imagine this artist...", in *O Independente*, Lisboa, 12-7-1996.
- PORFÍRIO, José Luís, (1997) "Depois de tudo", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 14-12-1996.
- SARDO, Delfim, (1997) "Ritual em Veneza. Telemóveis, Belinis... e o resto", in *Arte Ibérica*, Lisboa, n.º 7 (Ago.-Set. 1997), pp. 8-13.
- SOUSA, Ernesto, (1975) "Special on Photoworks", in *Vida Mundial*, Lisboa, 10-7-1975, p. 6.
- SOUSA, Ernesto, (1976) "Fernando Calhau e o vazio como angústia", in *Colóquio-Artes*, Lisboa, n.º 27 (Abr. 1976).

1.4. Artigos em Enciclopédias e Dicionários

YASTREMSKI, Silvia I., (1996)

"Struture", in *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (edited by Michael Payne). - Blackwell Publishers Ltd., p. 517.

1.5. Dissertações académicas:

MEDEIROS, Maria Margarida (1997)

Fotografia e auto-representação: identidade e imagem do corpo na obra de Cindy Sherman. - Dissertação de Mestrado, apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, sob a orientação do Professor Doutor João Mário Grilo, Lisboa, 1997.

SANTOS, Mariana, (2003)

Percurso Teórico de Ernesto de Sousa. Vanguarda & outras Loas. - Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação da Professora Margarida Acciaiuoli de Brito, Lisboa, 2003.

PEREIRINHA, José, (2001)

Deleuze com Lacan. O sentido do desejo. - Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação do Professor José Gil, Lisboa, 2001.

1.6. Filmografia: filmes e vídeos:

HUGHES, Robert (1996)

American Visions. The Age of Anxiety. (Documentário televisivo escrito e apresentado por Robert Hughes) - A Planet 24 production in association with BBC Television.

1.7. Outros

- MIRANDA, Bragança de José A., (2002b) “Corpo, Imagem e Técnica” (Texto de apresentação do seminário de Cibercultura / Mestrado em Ciência da Comunicação). - CCC/FCSH-UNL, Março a Junho de 2002.
- AFONSO, Lígia, (2007) “Sol Lewitt. Livros” (crítica à exposição patente no Museu de Serralves, 29 Abr - 15 Jul, 2007), in *Arte Capital* (disponível on-line: www.artecapital.net/criticas.php/critica=123).
- PROENÇA, Pedro, (s/d.) in atopologias.blogspot.com/mea-culpa-de-cerveira.html.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA (até 2006/7)

TEXTOS EM CATÁLOGOS

(organizados alfabeticamente por autor)

TEXTOS EM CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

(organizados cronologicamente)

TEXTOS EM CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES COLECTIVAS

(organizados cronologicamente)

TEXTOS EM JORNAIS E REVISTAS

(selecção organizada alfabeticamente por autor)

TEXTOS EM JORNAIS E REVISTAS

(selecção organizada cronologicamente)

HEMEROTECA: TEXTOS EM JORNAIS E REVISTAS NÃO EXCLUSIVAMENTE DEDICADOS À OBRA DE JULIÃO SARMENTO

(organizado cronologicamente)

JORNAIS E REVISTAS

(selecção organizada alfabeticamente)

ENTREVISTAS

(organizado alfabeticamente por autor/entrevistador)

ENTREVISTAS EM CATÁLOGOS

(organizado cronologicamente)

ENTREVISTAS EM REVISTAS E PERIÓDICOS

(organizado cronologicamente)

MONOGRAFIAS (e textos em monografias)

REFERÊNCIAS EM LIVROS

LIVROS DE ARTISTA

TEXTOS DO ARTISTA

CDRom

TEXTOS EM CATÁLOGOS

(organizados alfabeticamente por autor)

Al Berto

- "A casa desabitada", in *Julião Sarmento: dias de escuro e de luz*, Galeria Pedro Oliveira, Porto, 1990, p. 3.

Bernardo Pinto de Almeida,

- "Julião Sarmento" in *Um Olhar sobre a Arte Contemporânea*, Casa de Serralves / Secretariado de Estado da Cultura, Porto, 1988, p. 21.

Jan Avgikos

- "Julião Sarmento: sólo me preocupa mi vida privada" / "Julião Sarmento: nomás em preocupa la mena vida privada" / "I Only Care About My Personal Life", in *Julião Sarmento*, IVAM, Centre del Carme, Valencia, 1994, pp. 13-16 / pp. 102-105 / pp. 112-115.

Maria Jesus Ávila,

- "Anos de normalização artística" / "Julião Sarmento. *Memory Piece (Two Friends)*", in *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, 2003, pp. 11-61 / p. 120.

- "Fixar a Memória e Produzir Leituras Críticas", in *Julião Sarmento. Catalogue Raisonné. Ediciones Numeradas. 1972-2006. Vol. 1*, MEIAC, Badajoz, 2007, pp. 70-74.

José Barrias

- [Sem título], in *Pinturas em papel*, Arta, Lisboa / Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra, 1982, [1-2].

David Barro

- "Crer ou não crer? A imagem como experiência impossível nas obras de Julião Sarmento" / To believe or not to believe? The image as the impossible experience in the work of Julião Sarmento", CAV Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2004, pp. 18-48 / pp. 52-80.

- "Todo pensamiento emite una jugada de dados. Palabras imposibles para Julião Sarmento", in *Julião Sarmento. The Players*, Galería Joan Prats, Barcelona, 2006, pp. 4-7.

Regine Basha

- "Introduction" / "Avant-propos", in *Julião Sarmento: the white paintings*, Centre des Arts Saidye Bronfman, Montréal, 1994, pp. 4-5 / pp. 6-7.

Neal Benezra

- [Sem título], in *Julião Sarmento: Fundamental Accuracy*, Hishhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 1999, [1-4].

Bert de Beul

- "Julião Sarmento", in *De Verzameling II*, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen, 1990, pp. 46 / pp. 108-109 / pp. 130-131.

Dan Cameron

- "Tales From the Reconstruction" / "Contes de la reconstruction", in *Julião Sarmento: the White Paintings*, Centre des Arts Saidye Bronfman, Montréal, 1994, pp. 8-12 / pp. 39-44.

Sílvia Chicó

- "Julião Sarmento", in *Eleonor Cruz / Julião Sarmento*, Galeria Texto, Lourenço Marques, Moçambique, 1974, s/n.º p.

Alicia Chillida

- "A Julião Sarmiento" / "To Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento: Flashback*, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1999, p. 203.

Antonio Damasio

- "Looking at Julião Sarmiento's Work Through the Lenses of Neurobiology", in *Julião Sarmiento: Echo*, Richter Verlag, Dusseldorf / Van Abbemuseum, Eindhoven, 2004, pp. 57-69.

Aurora Garcia

- "A modo de epístola: para Julião Sarmiento" / "By Way of an Epistle: For Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento*, Galeria Atlântica, Porto, 1988, [5-7] / [9-11] / [13-15] (reeditado in *Última fronteira: 7 artistas portugueses*, Centre d'Art Santa Mònica / Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1990, pp. 99-101).

- "En la piel de toro" / "On the Hide of the Bull", in *En la piel de toro*, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1997, pp. 19-38 / pp. 218-227.

Hubertus Gassner

- "Wo der Schmerz regiert" / "Where Pain Rules", in *Julião Sarmiento: Werke 1981-1986*, Haus der Kunst / Cantz, München, 1997, pp. 9-43 / pp. 44-74 (reeditado in *Julião Sarmiento*, Galleria d'Arte Moderna / Editrice Compositori, Bologna, 1998, pp. 9-43 / 44-74).

Paulo Herkenhoff

- "Julião Sarmiento: On Forests", in *Julião Sarmiento: Echo*, Van Abbemuseum / Richter Verlag, Eindhoven, 2004, pp. 101-114.

Cathrin Klingsöhr

- "Julião Sarmiento", in *Vom Haben und vom Wollen, Perspektiven für eine Staatsgalerie moderner Kunst, eine Ausstellung*, Staatsgalerie moderner Kunst, Haus der Kunst / Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 1990, p. 32.

Rolf H. Krauss

- "Julião Sarmiento", in *Kunst mit Photographie: die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss*, Frölich & Kaufmann, Berlin, 1982, pp. 182-183.

Jacinto Lageira

- "O Texto e a sua Figura", in *De Dentro: 6 contemporary portuguese artists*, NCCA National Centre for Contemporary Arts, Moscow/ Nizhny Novgorod, 2006, pp.81-87.

- "The Finger in the Body", in *Withholding: Works 1994 – 2006*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006, pp.53-66.

Pedro Lapa

- "O desejo para onde o desejo aponta: os trabalhos de Julião Sarmiento da década de 1970", in *Julião Sarmiento: Trabalhos dos anos 70*, Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2002, pp. 4-35.

James Lingwood

- "Flashback", in *Julião Sarmiento: Flashback*, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1999, pp. 15-19 / 147-151.

- "What is not there...", in *Withholding: Works 1994 – 2006*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006, pp.15-16.

João Lopes,

- "Imagem com olhos", in *Cinema à Margem. VII Encontro de Cinema em Formato Reduzido*, Cinemateca Portuguesa / Direcção Geral de Acção Cultural / Núcleo dos Cineastas Independentes, Lisboa, 1981, pp. 18-19.

Bartomeu Marí

- "Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento: Trabalhos dos anos 70*, Museu do Chiado – Museu Nacional de

Arte Contemporânea, Lisboa, 2002, pp. 38-45 (versão portuguesa e inglesa).

Eva Meyer-Hermann

- "Echo", in *Julião Sarmiento: Echo*, Richter Verlag, Dusseldorf / Van Abbemuseum, Eindhoven, 2004, pp. 9-16.

Alexandre Melo

- "La chronique scandaleuse", in *Quatriemes ateliers internationaux des Pays de la Loire*, Abbaye Royale de Fontevraud, Fontevraud, 1987, pp. 62-63.

- "Julião Sarmiento: les imatges obsessives", in *Última frontera: 7 artistas portugueses*, Centre d'Art Santa Mònica / Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1990, pp. 93-96.

- [Sem título], *Julião Sarmiento: Pintura*, Arco – Galeria Municipal de Arte, Faro, 1993 (brochura).

- "Blanco del color de la noche" / "Blanco del color de la nit" / "Night White", in *Julião Sarmiento*, IVAM, Centre del Carme, Valencia, 1994, pp. 9-12 / pp. 98-101 / pp. 108-111.

- "'Suspense' of net spel van vertromodheid en verrassing" / "'Suspense' or the Game of Familiarity and Surprise", in *Julião Sarmiento*, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven, 1996, [3-4] / [13-14].

- "Territory of Desire" / "Il territorio del desiderio", in *Julião Sarmiento*, XLVII Biennale di Venezia, Padiglione Portoghese / Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 1997, pp. 10-17.

Jorge Molder

- [Sem título], in *Julião Sarmiento*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993, [6] / [7].

- [Sem título], *Julião Sarmiento: Flashback*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão / Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000.

Maria Filomena Molder

- "Uma forma inaudita de consolação" / "An Unheard-of Form of Consolation", in *Julião Sarmiento*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993, [9-15] / [16-21].

- "Temperaturas" / "Temperatures", in *Juan Muñoz-Julião Sarmiento*, Câmara Municipal de Beja, Beja, 1993, pp. 8-13 / pp. 13-16.

Juan Muñoz

- "A imagem proibida / La imagen prohibida / The Prohibited Image", in *Julião Sarmiento*, Fundação de Serralves, Porto, 1992, p. 12 / p. 14 / p. 16.

Leonor Nazaré

- "Not Walking Away from Me", in *Julião Sarmiento*, Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1991, pp. 16-30.

Irena Netta

- "Julião Sarmiento", in *Das Gedächtnis öffnet seine Tore*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1999, p. 190.

Filipa Oliveira

- "Na linha do olhar", in *Julião Sarmiento: Collector's Choice*, Galeria João Esteves de Oliveira, Lisboa, 2005, pp. 5-7.

Bettina Pauly

- "Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento: Gemälde und Arbeiten auf Papier*, Städtische Galerie am Markt, Schwäbisch Hall, 1990, pp. 8, 10, 12 e 14.

Marga Paz

- "Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento*, Galeria Cómicos, Lisboa, 1985, [3-4 e 6].

Fernando Pernes

- [Sem título], in *Julião Sarmiento*, Fundação de Serralves, Porto, 1992, p. 10 / p. 11.

João Pinharanda

- [Sem título], in *Dichgans, Dujourie, Dumas, Foxcroft, de Goede, van Hemert, Iglesias, Klingelhöller, Luyten, Muñoz, Porter, Sarmento, Schmidt-Heins B., Schmidt-Heins G., Vermeiren*, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven, 1985, pp. 74 e 76.
- "Julião Sarmento", in *Prospect 86*, Frankfurter Kunstverein e Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1986, p. 170.
- "Julião Sarmento", in *Lusitanies: aspect de l'art contemporain portugais*, Art Rencontres Internationales, Asnière / Centre Culturel de l'Albigeois, Albi, 1987, p. 35.
- "Essay on the human voice", in *Julião Sarmento: Queluz*, Palácio Nacional de Queluz, Queluz, 2005, pp. 7-11 / pp. 13-17.

António Cerveira Pinto

- [Sem título], in *XI Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980, p. 205 (reeditado in *XI Biennale de Paris*, Galeria Nacional de Arte Moderna / Secretaria de Estado da Cultura, Direcção-Geral de Acção Cultural, Lisboa, 1981, p. 56).
- "Gnait", in *Galeria CAPC*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra, 1980, [36].
- [Sem título], in *1947*, Studio Galerija Suvremene Umjetnosti, Galerije Grada Zagreba, Zagreb, 1980 (poster/catálogo).
- "O lugar da arte", in *Jwow Basto, Cerveira Pinto, Julião Sarmento, Leonel Moura*, Cooperativa Árvore, Porto, 1981.
- "Os prazeres de alcamé", in *Pinturas 1981-1982*, Casa de Bocage, Galeria Municipal de Artes Visuais, Setúbal, 1982 (poster/catálogo).

Annelie Pohlen

- "Got oder Geissel? Eine Frage ohne Antwort", in *Kunstforum International* ("Erotik in der Kunst heute"), nº46, 4/1981, Köln, pp. 96 e 113.

José Luís Porfírio

- "Meu caro Julião Sarmento", in *Jaula / Cage e trabalhos recentes*, Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1978 (brochura).

Kevin Power

- "Julião Sarmento: imágenes de los intersticios del deseo", in *Julião Sarmento*, Museo de Bellas Artes de Málaga, Málaga, 1986, [3, 5, 7-8].
- "Julião Sarmento: 'Vuelvo a casa esta noche' y/o 'El azucar es tan dulce ahora'", in *Julião Sarmento*, Fundación Luis Cernuda, Sevilla, 1991, pp. 8-33.

Delfim Sardo

- "A paixão de Swan" / "Swan in Love", in *Julião Sarmento*, Palácio Nacional de Sintra, Sintra, 1995, pp. 9-12 / pp. 13-16.
- "Nebeneinander", in *Nebeneinander: Jorge Molder, Rui Sanches, Julião Sarmento*, Galeria Porta 33, Funchal, 1996, pp. 5-10 / pp. 11-15.
- "Augenblick", in *Tage der Dunkelheit und des Lichts: zeitgenössische Kunst aus Portugal*, Kunstmuseum Bonn, Bonn, 1999, pp. 122-132.
- "Uma Iconologia do Intervalo – repetição e montagem na obra de Julião Sarmento", in *–me / What Makes A Writer Great*, Museu de Arte Contemporânea do Funchal – Fortaleza de São Tiago / Galeria Porta 33, Funchal, 2001, pp. I-VIII.
- "O que fica entre duas imagens?" / "What remains between two images?", in *Julião Sarmento Domestic Isolation*, Galeria Mário Sequeira, Parada de Tibães, 2002, pp. 4-5 / pp. 6-7.
- "Deriva em Volta", in *Drift: John Baldessari, Julião Sarmento, Lawrence Weiner*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2004, pp. 11-21.
- "Preâmbulo", in *Julião Sarmento. Catalogue Raisonné. Ediciones Numeradas. 1972-2006. Vol. 1*, MEIAC, Badajoz, 2007.
- "Print Matters. As edições em contexto na obra de Julião Sarmento", in *Julião Sarmento. Catalogue Raisonné. Ediciones Numeradas. 1972-2006. Vol. 1*, MEIAC, Badajoz, 2007, pp. 10-22.

Augusto M. Seabra

- "Fases, sombras e mistérios numa noite portuguesa", in *Monumental 95 – Mistérios de Lisboa*, Associação Cultural Saldanha, Lisboa, 1995, pp. 163-168.

Adrian Searle

- "Unbound" and "Julião Sarmiento", in *Unbound: possibilities in painting*, Hayward Gallery, South Bank Centre, London, 1994, pp. 8-21 / p. 90
- "El Observador Observado" / "The Watcher Watched", in *Julião Sarmiento: Flashback*, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1999, pp. 91-99 / 111-119.

Harald Siebenmorgen

- "Zur Ausstellung", in *Julião Sarmiento: Gemälde und Arbeiten auf Papier*, Städtische Galerie am Markt, Schwäbisch Hall, 1990, pp. 5-6.

Luís de Moura Sobral

- "Julião Sarmiento en noir et blanc ou les coïncidences mainéristes" / "Julião Sarmiento in Black and White or the Coincidences of Mannerism", in *Julião Sarmiento: the White Paintings*, Centre des Arts Saidye Bronfman, Montréal, 1994, pp. 13-15 / pp. 45-47 (reeditado e adaptado in *Julião Sarmiento*, Museu Nogueira da Silva, Galeria da Universidade do Minho, Braga, 1996, pp. 15-18).

Ernesto de Sousa

- [Sem título], in *Julião Sarmiento*, Galeria de Arte Moderna, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1976, [1-2] (brochura).
- "Foreword to a Triple Exhibition: Fernando Calhau, Julião Sarmiento and Ernesto de Sousa", in *Ernesto de Sousa – Fernando Calhau – Julião Sarmiento*, Galerie LDK Labirynt, Lublin, 1976, [1] / [3].
- [Sem título], in *Don Juan*, Galeria Modulo, Porto, 1977 (poster/catálogo).

Nancy Spector

- "Julião Sarmientos 'White paintings': das Gesehene ungesehen machen" / "Julião Sarmiento's 'White paintings': Unseeing the Seen", in *Julião Sarmiento: Werke 1981-1986*, Haus der Kunst / Cantz, München, 1997, pp. 167-172 / pp. 173-178 (reeditado in *Julião Sarmiento*, Galleria d'Arte Moderna / Editrice Compositori, Bologna, 1998, pp. 167-172 / 173-178).

Michael Tarantino

- "Julião Sarmiento: uma montagem de atrações" / "Julião Sarmiento: a Montage of Attractions", in *Julião Sarmiento*, Fundação de Serralves, Porto, 1992, pp. 26-29 / pp. 30-32.
- "Sexo, filme e arquitectura" / "Sex, Film and Architecture", in *Julião Sarmiento*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993, [22-26] / [27-31].
- "The Figure in the Carpet: Notes on Julião Sarmiento and Cindy Sherman", in *From Beyond the Pale: Julião Sarmiento and Cindy Sherman*, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 1994, pp. 5-7, 9, 10-11, 13, 15, 17-18, 20-23 e 25.
- "I Don't Want to See Landscape" / "Ég vil ekki sjá landslag", in *Absense / Presence: Christine Borland, Kristján Gudmundsson, Julião Sarmiento*, Kópavogur Art Museum, Reykjavík, 1997, pp. 4-7 / pp. 32-35.
- "Eyes Without a Face", in *Julião Sarmiento: Casanova*, Sean Kelly Gallery, New York, 1997, [7-11].
- "A Conversation Piece", in *John Murphy-Julião Sarmiento: a Conversation Piece*, Museum of Modern Art, Oxford, 1998, pp. 2-3.
- "Honest Pleasures", in *Julião Sarmiento*, Akira Ikeda Gallery, Nagoya, 2000, pp. 2-3.
- "Close (Atom Egoyan/Julião Sarmiento)", in *La Biennale di Venezia, 49. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 2001, Volume I, p. 126.

Helena Vasconcelos

- "Julião Sarmiento" [excerto de uma carta de Helena Vasconcelos], in *Depois do Modernismo*, SNBA, Lisboa, 1983, p. 134.
- "Julião Sarmiento", in *11 European Painters*, National Gallery, Europolia, Athens, 1985, pp. 119-120 e 122 / pp. 124 e 126 / pp. 128 e 130-131.

J. F. Yvars

- [Sem título], in *Sarmiento*, IVAM Centre del Carme, Valência, 1994, p. 7.

Miguel Wandschneider,

- "Julião Sarmiento", in *SlowMotion. Julião Sarmiento*, Art Attack + Estgad, Galeria e Auditório da ESTGAD, Caldas da Rainha, 2000 (desdobrável).

James Westcott

- "Julião Sarmiento and the Desire of Architecture", in *Withholding: Works 1994 – 2006*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006, pp. 29-38.

Armin Zweite

- "Julião Sarmiento", in *Documenta 8*, Weber & Weydemeyer GmbH & Co KG, Kassel, 1987, p. 218 (reeditado in *Farbe bekennen: zeitgenössische Kunst aus Basler Privatbesitz*, Museum für Gegenwartskunst e Wiese Verlag AG, Basel, pp. 81-82).

- "Metaphern der Erschütterung: zur einigen Arbeiten von Julião Sarmiento" / "Metaphors of Convulsion: the Art of Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento: Bilder um Zeichnungen 1986-1988*, Galerie Bernd Klüser, München, 1988, pp. 7-21 / pp. 67-79.

- "Julião Sarmiento", in *Farbe bekennen: zeitgenössische Kunst aus Basler Privatbesitz*, Museum für Gegenwartskunst / Wiese Verlag AG, Basel, 1988, pp. 81-82. (publicado originalmente in Armin Zweite, "Julião Sarmiento", in *Documenta 8*, Weber & Werdemeyer GmbH & Co KG, Kassel, 1987, p. 218).

TEXTOS EM CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

[organizados cronologicamente]

- 1976** **Ernesto de Sousa**, [Sem título], in *Julião Sarmiento*, Galeria de Arte Moderna, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 1976, [1-2] (brochura).
- 1977** **Ernesto de Sousa**, [Sem título], in *Don Juan*, Galeria Modulo, Porto, 1977 (poster/catálogo).
- 1978** **José Luís Porfírio**, "Meu caro Julião Sarmiento", in *Jaula / Cage e trabalhos recentes*, Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1978 (brochura).
- 1980** **António Cerveira Pinto**, [Sem título], in *1947*, Studio Galerija Suvremene Umjetnosti, Galerije Grada Zagreba, Zagreb, 1980 (poster/catálogo).
- António Cerveira Pinto**, "Gnait", in *Galeria CAPC*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra, 1980, [36].
- 1982** **José Barrias**, [Sem título], in *Pinturas em papel*, Arta, Lisboa, 1982 / Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra, 1982, [1-2] (reeditado in *10 Contemporâneos*, Fundação de Serralves, Porto, 1992, p. 74).
- António Cerveira Pinto**, "Os prazeres de alcamé", in *Pinturas 1981-1982*, Casa de Bocage, Galeria Municipal de Artes Visuais, Setúbal, 1982 (poster/catálogo).
- 1985** **Marga Paz**, "Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento*, Galeria Cómicos, Lisboa, 1985, [3-4 e 6].
- 1986** **Kevin Power**, "Julião Sarmiento: imágenes de los intersticios del deseo", in *Julião Sarmiento*, Museo de Bellas Artes de Málaga, Málaga, 1986, [3, 5, 7-8].
- 1988** **Armim Zweite**, "Metaphern der Erschütterung: zur einigen Arbeiten von Julião Sarmiento" / "Metaphors of Convulsion: the Art of Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento: Bilder und Zeichnungen 1986-1988*, Galerie Bernd Klüser, München, 1988, pp. 7-21 / pp. 67-79.
- Aurora Garcia**, "A modo de epístola: para Julião Sarmiento" / "By Way of an Epistle: For Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento*, Galeria Atlântica, Porto, 1988, [5-7] / [9-11] / [13-15] (reeditado in *Ultima frontera: 7 artistas portugueses*, Centre d'Art Santa Mònica / Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1990, pp. 99-101).
- 1990** **Harald Siebenmorgen**, "Zur Ausstellung", in *Julião Sarmiento: Gemälde und Arbeiten auf Papier*, Städtische Galerie am Markt, Schwäbisch Hall, 1990, pp. 5-6.
- Bettina Pauly**, "Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento: Gemälde und Arbeiten auf Papier*, Städtische Galerie am Markt, Schwäbisch Hall, 1990, pp. 8, 10, 12 e 14.

Al Berto, "A casa desabitada", in *Julião Sarmento: dias de escuro e de luz*, Galeria Pedro Oliveira, Porto, 1990, p. 3.

- 1991 Kevin Power**, "Julião Sarmento: 'Vuelvo a casa esta noche' y/o 'El azucar es tan dulce ahora'", in *Julião Sarmento*, Fundación Luis Cernuda, Sevilla, 1991, pp. 8-33.

Leonor Nazaré, "Not Walking Away from Me", in *Julião Sarmento*, Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1991, pp. 16-30.

- 1992 Fernando Pernes**, [Sem título], in *Julião Sarmento*, Fundação de Serralves, Porto, 1992, p. 10 / p. 11.

Juan Muñoz, "A *imagem* proibida / La *imagen* prohibida / The Prohibited Image", in *Julião Sarmento*, Fundação de Serralves, Porto, 1992, p. 12 / p. 14 / p. 16.

Michael Tarantino, "Julião Sarmento: uma *montagem* de atracções" / "Julião Sarmento: a *Montage* of Attractions", in *Julião Sarmento*, Fundação de Serralves, Porto, 1992, pp. 26-29 / pp. 30-32.

- 1993 Jorge Molder**, [Sem título], in *Julião Sarmento*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993, [6] / [7].

Michael Tarantino, "Sexo, filme e arquitectura" / "Sex, Film and Architecture", in *Julião Sarmento*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993, [22-26] / [27-31].

Maria Filomena Molder, "Uma forma inaudita de consolação" / "An Unheard-of Form of Consolation", in *Julião Sarmento*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993, [9-15] / [16-21].

Alexandre Melo, [Sem Título], *Julião Sarmento: Pintura*, Arco – Galeria Municipal de Arte, Faro, 1993 (brochura).

- 1994 Regine Basha**, "Introduction" / "Avant-propos", in *Julião Sarmento: the white paintings*, Centre des Arts Saidye Bronfman, Montréal, 1994, pp. 4-5 / pp. 6-7.

Luis de Moura Sobral, "Julião Sarmento en noir et blanc ou les coïncidences mainéristes" / "Julião Sarmento in Black and White or the Coincidences of Mannerism", in *Julião Sarmento: the White Paintings*, Centre des Arts Saidye Bronfman, Montréal, 1994, pp. 13-15 / pp. 45-47 (reeditado e adaptado in *Julião Sarmento*, Museu Nogueira da Silva, Galeria da Universidade do Minho, Braga, 1996, pp. 15-18).

J. F. Yvars, [Sem título], in *Sarmento*, IVAM Centre del Carme, València, 1994, p. 7.

Alexandre Melo, "Blanco del color de la noche" / "Blanco del color de la nit" / "Night White", in *Julião Sarmento*, IVAM, Centre del Carme, Valencia, 1994, pp. 9-12 / pp. 98-101 / pp. 108-111.

Jan Avgikos, "Julião Sarmento: sólo me preocupa mi vida privada" / "Julião Sarmento: nomás em preocupa la mena vida privada" / "I Only Care About My Personal Life", in *Julião Sarmento*, IVAM, Centre del Carme, Valencia, 1994, pp. 13-16 / pp. 102-105 / pp. 112-115.

- 1995** **Delfim Sardo**, "A paixão de Swan" / "Swan in Love", in *Julião Sarmiento*, Palácio Nacional de Sintra, Sintra, 1995, pp. 9-12 / pp. 13-16.
- 1996** **Alexandre Melo**, "'Suspense' of net spel van vertromodheid en verrassing" / "'Suspense' or the Game of Familiarity and Surprise", in *Julião Sarmiento*, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven, 1996, [3-4] / [13-14].
- Luís de Moura Sobral**, "Julião Sarmiento em Branco e Negro ou as Coincidências Maneiristas", in *Julião Sarmiento*, Museu Nogueira da Silva, Galeria da Universidade, Braga, 1996 (adaptação do texto "Julião Sarmiento en noir et blanc ou les coïncidences mainéristes" / "Julião Sarmiento in Black and White or the Coincidences of Mannerism" originalmente publicado in *Julião Sarmiento: The White Paintings*, Centre des Arts Saidye Bronfman, Montreal, 1994, pp. 13-15 / pp. 45-47).
- 1997** **Alexandre Melo**, "Territory of Desire" / "Il territorio del desiderio", in *Julião Sarmiento*, XLVII Biennale di Venezia, Padiglione Portoghese, Veneza / Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 1997, pp. 10-17.
- Nancy Spector**, "Julião Sarmientos 'White paintings': das Gesehene ungesehen machen" / "Julião Sarmiento's 'White paintings': Unseeing the Seen", in *Julião Sarmiento: Werke 1981-1986*, Haus der Kunst / Cantz, München, 1997, pp. 167-172 / pp. 173-178 (reeditado in *Julião Sarmiento*, Galleria d'Arte Moderna / Editrice Compositori, Bologna, 1998, pp. 167-172 / 173-178).
- Hubertus Gassner**, "Wo der Schmerz regiert" / "Where Pain Rules", in *Julião Sarmiento: Werke 1981-1986*, Haus der Kunst / Cantz, München, 1997, pp. 9-43 / pp. 44-74 (reeditado in *Julião Sarmiento*, Galleria d'Arte Moderna / Editrice Compositori, Bologna, 1998, pp. 9-43 / 44-74).
- Michael Tarantino**, "Eyes Without a Face", in *Julião Sarmiento: Casanova*, Sean Kelly Gallery, New York, 1997, [7-11].
- 1999** **Neal Benezra**, [Sem título], in *Julião Sarmiento: Fundamental Accuracy*, Hishhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C., 1999, [1-4].
- James Lingwood**, "Flashback", in *Julião Sarmiento: Flashback*, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1999, pp. 15-19 / 147-151.
- Adrian Searle**, "El Observador Observado" / "The Watcher Watched", in *Julião Sarmiento: Flashback*, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1999, pp. 91-99 / 111-119.
- Alicia Chillida**, "A Julião Sarmiento" / "To Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento: Flashback*, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1999, p. 203.
- 2000** **Jorge Molder**, [Sem título], *Julião Sarmiento: Flashback*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão / Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000.
- Michael Tarantino**, "Honest Pleasures", in *Julião Sarmiento*, Akira Ikeda Gallery, Nagoya, 2000, pp. 2-3.
- Miguel Wandschneider**, "Julião Sarmiento" in *SlowMotion. Julião Sarmiento*, Art Attack + Estgad, Galeria e Auditório da ESTGAD, Caldas da Rainha, 2000 (desdobrável).

- 2001** **Delfim Sardo**, "Uma Iconologia do Intervalo – repetição e montagem na obra de Julião Sarmiento", in *–me / What Makes A Writer Great*, Museu de Arte Contemporânea do Funchal – Fortaleza de São Tiago / Galeria Porta 33, Funchal, 2001, pp. I-VIII.
- 2002** **Delfim Sardo**, "O que fica entre duas imagens?" / What remains between two images?", in *Julião Sarmiento Domestic Isolation*, Galeria Mário Sequeira, Parada de Tibães, 2002, pp. 4-5 / pp. 6-7.
- Pedro Lapa**, "O desejo para onde o desejo aponta: os trabalhos de Julião Sarmiento da década de 1970", in *Julião Sarmiento. Trabalhos dos Anos 70*, Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2002, pp. 2-35 (versões portuguesa e inglesa).
- Bartomeu Marí**, "Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento: Trabalhos dos anos 70*, Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2002, pp. 38-45 (versão portuguesa e inglesa).
- 2004** **David Barro**, "Crer ou não crer? A imagem como experiência impossível nas obras de Julião Sarmiento." / "To believe or not to believe? The image as the impossible experience in the work of Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento: Ghosts*, CAV - Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2004, pp. 18-48 / pp. 52-80.
- Eva Meyer-Hermann**, "Echo", in *Julião Sarmiento: Echo*, Richter Verlag, Dusseldorf / Van Abbemuseum, Eindhoven, 2004, pp. 9-16.
- Antonio Damasio**, "Looking at Julião Sarmiento's Work Through the Lenses of Neurobiology", in *Julião Sarmiento: Echo*, Richter Verlag, Dusseldorf / Van Abbemuseum, Eindhoven, pp. 57-69.
- Paulo Herkenhoff**, "Julião Sarmiento: On Forests", in *Julião Sarmiento: Echo*, Van Abbemuseum / Richter Verlag, Eindhoven, 2004, pp. 101-114.
- 2005** **João Pinharanda**, "Essay on the human voice", in *Julião Sarmiento: Queluz*, Palácio Nacional de Queluz, Queluz / I.P.P.A.R. - Ministério da Cultura, Lisboa, 2005, pp. 7-11 / pp. 13-17.
- Filipa Oliveira**, "Na linha do olhar", in *Julião Sarmiento: Collector's Choice*, Galeria João Esteves de Oliveira, Lisboa, 2005, pp. 5-7.
- 2006** **David Barro**, "Todo pensamiento emite una jugada de dados. Palabras imposibles para Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento. The Players*, Galería Joan Prats, Barcelona, 2006, pp.4-7.
- James Lingwood**, "What is not there...", in *Withholding: Works 1994 – 2006*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006, pp.15-16.
- Jacinto Lageira**, "The Finger in the Body", in *Withholding: Works 1994 – 2006*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006, pp. 53-66.
- James Westcott**, "Julião Sarmiento and the Desire of Architecture", in *Withholding: Works 1994 – 2006*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006, pp. 29-38.
- 2007** **Delfim Sardo**, "Preâmbulo" in *Julião Sarmiento. Catalogue Raisonné. Ediciones Numeradas. 1972-2006*, MEIAC, Badajoz, 2007, p. 9.

Delfim Sardo, "Print Matters. As edições em contexto na obra de Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento. Catalogue Raisonné. Ediciones Numeradas. 1972-2006*, MEIAC, Badajoz, 2007, pp. 10-22.

Dorin von Drathen, "Places behind the eye", in *Julião Sarmiento. Catalogue Raisonné. Ediciones Numeradas. 1972-2006*, MEIAC, Badajoz, 2007, pp. 52-57.

María Jesús Ávila, "Fixar a Memória e Produzir Leituras Críticas", in *Julião Sarmiento. Catalogue Raisonné. Ediciones Numeradas. 1972-2006. Vol. 1*, MEIAC, Badajoz, 2007, pp. 70-74.

TEXTOS EM CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES COLECTIVAS

[organizados cronologicamente]

- 1974** **Sílvia Chicó**, "Julião Sarmiento", in *Eleonor Cruz / Julião Sarmiento*, Galeria Texto, Lourenço Marques, Moçambique, 1974 (brochura).
- 1976** **Ernesto de Sousa**, "Foreword to a Triple Exhibition: Fernando Calhau, Julião Sarmiento and Ernesto de Sousa", in *Ernesto de Sousa – Fernando Calhau – Julião Sarmiento*, Galerie LDK Labirynt, Lublin, [1] / [3].
- 1980** **António Cerveira Pinto**, [Sem título], in *XI Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980, p. 205 (reeditado in *XI Biennale de Paris*, Galeria Nacional de Arte Moderna / Secretaria de Estado da Cultura, Direcção-Geral de Acção Cultural, Lisboa, p. 56).
- 1981** **Annelie Pohlen**, "Got oder Geissel? Eine Frage ohne Antwort", in *Kunstforum International* ("Erotik in der Kunst heute"), nº46, 4/1981, Köln, pp. 96 e 113.
- João Lopes**, "Imagem com olhos", in *Cinema à Margem. VII Encontro de Cinema em Formato Reduzido*, Cinemateca Portuguesa / Direcção Geral de Acção Cultural / Núcleo dos Cineastas Independentes, Lisboa, pp. 18-19.
- António Cerveira Pinto**, "O lugar da arte", in *Jwow Basto, Cerveira Pinto, Julião Sarmiento, Leonel Moura*, Cooperativa Árvore, Porto.
- 1982** **Rolf H. Krauss**, "Julião Sarmiento", in *Kunst mit Photographie: die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss*, Frölich & Kaufmann, Berlin, pp. 182-183.
- 1983** **Helena Vasconcelos**, "Julião Sarmiento" [excerto de uma carta de Helena Vasconcelos], in *Depois do Modernismo*, SNBA, Lisboa, p. 134.
- 1985** **João Pinharanda**, [Sem título], in *Dichgans, Dujourie, Dumas, Foxcroft, de Goede, van Hemert, Iglesias, Klingelhöller, Luyten, Muñoz, Porter, Sarmiento, Schmidt-Heins B., Schmidt-Heins G., Vermeiren*, Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Eindhoven, 1985, pp. 74 e 76.
- Helena Vasconcelos**, "Julião Sarmiento", in *11 European Painters*, National Gallery, Europalia, Athens, 1985, pp. 119-120 e 122 / pp. 124 e 126 / pp. 128 e 130-131.
- 1986** **João Pinharanda**, "Julião Sarmiento", in *Prospect 86*, Frankfurter Kunstverein e Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1986, p. 170.
- 1987** **Alexandre Melo**, "La chronique scandaleuse", in *Quatriemes ateliers internationaux des Pays de la Loire*, Abbaye Royale de Fontevraud, Fontevraud, 1987, pp. 62-63.
- João Pinharanda**, "Julião Sarmiento", in *Lusitanies: aspect de l'art contemporain portugais*, Art Rencontres Internationales, Asnière / Centre Culturel de l'Albigeois, Albi, 1987, p. 35.

Armin Zweite, "Julião Sarmiento", in *Documenta 8*, Weber & Weydemeyer GmbH & Co KG, Kassel, 1987, p. 218 (reeditado in *Farbe bekennen: zeitgenössische Kunst aus Basler Privatbesitz*, Museum für Gegenwartskunst e Wiese Verlag AG, Basel, pp. 81-82).

- 1988** **Armin Zweite**, "Julião Sarmiento", in *Farbe bekennen: zeitgenössische Kunst aus Basler Privatbesitz*, Museum für Gegenwartskunst / Wiese Verlag AG, Basel, 1988, pp. 81-82. (publicado originalmente in Armin Zweite, "Julião Sarmiento", in *Documenta 8*, Weber & Weydemeyer GmbH & Co KG, Kassel, 1987, p. 218).

Bernardo Pinto de Almeida, "Julião Sarmiento", in *Um Olhar sobre a Arte Contemporânea*, Casa de Serralves / Secretariado de Estado da Cultura, Porto, 1988, p. 21.

- 1990** **Bert de Beul**, "Julião Sarmiento", in *De Verzameling II*, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen, 1990, pp. 46 / pp. 108-109 / pp. 130-131.

Cathrin Klingsöhr, "Julião Sarmiento", in *Vom Haben und vom Wollen, Perspektiven für eine Staatsgalerie moderner Kunst, eine Ausstellung*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, p. 32.

Alexandre Melo, "Julião Sarmiento: les imatges obsessives", in *Última Frontera. 7 Artistas Portuguesos*, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, pp. 93-96.

- 1993** **Maria Filomena Molder**, "Temperaturas" / "Temperaturas", in *Juan Muñoz / Julião Sarmiento*, Metalúrgica Alenteja, Câmara Municipal de Beja, Beja, pp. 13-16.

- 1994** **Adrian Searle**, "Unbound", in *Unbound: Possibilities in Painting*, Hayward Gallery, South Bank Centre, London, pp. 8-21.

Adrian Searle, "Julião Sarmiento", in *Unbound: Possibilities in Painting*, Hayward Gallery, South Bank Centre, London, p. 90.

Michael Tarantino, "The Figure in the Carpet: Notes on Julião Sarmiento and Cindy Sherman", in *From Beyond the Pale - Julião Sarmiento and Cindy Sherman*, Irish Museum of Modern Art, Dublin, pp. 5-7, 9, 10-11, 13, 15, 17-18, 20-23 e 25.

- 1995** **Augusto M. Seabra**, "Faces, sombras e mistérios numa noite portuguesa", in *Monumental 95. Mistérios de Lisboa*, Cine-Teatro Monumental / Associação Cultural Saldanha, Lisboa, pp. 163-168.

- 1996** **Delfim Sardo**, "Nebeneinander", in *Nebeneinander: Jorge Molder, Rui Sanches e Julião Sarmiento*, Galeria Porta 33, Funchal, pp. 5-10 / pp. 11-15.

- 1997** **Aurora Garcia**, "En la piel de toro" / "On The Hilde of the Bull", in *En la piel de toro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Palacio de Velázquez, Madrid, pp. 163-168.

Michael Tarantino, "I Don't Want to See Landscape" / "Ég vil ekki sjá landslag", in *Absence/Presence - Christine Borland, Kristján Gudmundsson, Julião Sarmiento*, Kópavogur Art Museum, Kópavogur [Reykjavík], pp. 4-7 / pp. 32-35.

- 1998** **Michael Tarantino**, "A Conversion Piece", in *John Murpy - Julião Sarmiento: A Conversion Piece*, The Museum of Modern Art, Oxford, pp. 2-3.
- 1999** **Delfim Sardo**, "Augenblick", in *Tage der Dunkelheit und des Lichts - Zeitgenössische Kunst aus Portugal*, Kunstmuseum Bonn, Bonn, pp. 122-132 (versão portuguesa cedida pelo autor: "De relance. Repetição e Montagem na obra de Julião Sarmiento", e segunda versão (alargada) portuguesa: "Uma iconologia do Intervalo. Repetição e Montagem na obra de Julião Sarmiento, disponível em http://www.porta33.com/exposicoes/js/paginas/j.sarmiento_tex.port.html).
- 2000** **Delfim Sardo**, "Memória, montagem e edição", in *The Mnmosyne Project*, Encontros de Fotografia de Coimbra, Coimbra.
- Paulo Reis e Ruth Rosengarten**, "Tantas léguas, tanto mar, e outras considerações: ums conversa perlongada", in *Um Oceano Inteiro para Nadar / Spanning Na Entire Ocean*. Culturgest, Lisboa.
- 2001** **Márcia Fortes**, "O Espelho Cego", in *Espelho Cego Seleções de uma Coleção Contemporânea*. Paço Imperial, Rio Janeiro, Brasil.
- Dan Cameron**, "Vislumbres de Encantamento" in *Espelho Cego Seleções de uma Coleção Contemporânea*, Paço Imperial, Rio Janeiro, Brasil.
- 2002** **Alexandre Melo**, "Vício Branco", in *Iconografias Metropolitanas*. XXV Bienal de São Paulo, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil (Sala Especial).
- Vicente Todolí**, "Sem título", *Something is Missing Atom Egoyan / Julião Sarmiento*, Museu Serralves, Porto, Portugal.
- 2003** **Maria Jesus Ávila**, "Anos de normalização artística" / "Julião Sarmiento. *Memory Piece (Two Friends)*", in *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, Portugal, pp. 11-61 / p. 120.
- 2004** **Sergio Edelsztein**, "The 2nd Internacional VideoArt Biennial in Israel", in *Bilder der Stille Die Tradition Japões und die westliche Moderne*, Center for Contemporary Art, VideoZone2, Langen Foundation, Neuss, Alemanha.
- Catarina Campino e David Barro**, "Julião Sarmiento, Parasite", in *Bilder der Stille Die Tradition Japões und die westliche Moderne*, Center for Contemporary Art, VideoZone2, Langen Foundation, Neuss, Alemanha.
- Fritz Senn**, "Identities, Formalism, Concepts and Commitment", in *Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce*, Royal Hibernian Academy, Dublin, Irlanda.
- Delfim Sardo**, "Deriva em Volta", in *Drift: John Baldessari, Julião Sarmiento, Lawrence Weiner*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2004, pp. 11-21.
- 2005** **Alexandre Melo**, "O Nome Que No Peito Escrito Tinhas", in *O Nome Que No Peito Escrito Tinhas*, Galeria de Exposições Temporárias do Mosteiro de Alcobaça, Alcobaça, Portugal.
- Nuno Crespo**, "Mito, História ou Verdade?", in *O Nome Que No Peito Escrito Tinhas*, Galeria de Exposições Temporárias do Mosteiro de Alcobaça, Alcobaça, Portugal.

Willy Van den Bussche, "Introduction", in *Soul Inspired Art*, Grootseminarie, PMMK, Museum voor Moderne Kunst, Brugge, Bélgica.

2006 Jacinto Lageira, "O Texto e a sua Figura", in *De Dentro: 6 contemporary portuguese artists*, NCCA National Centre for Contemporary Arts, Moscow/ Nizhny Novgorod, pp.81-87.

Pedro Lapa, "Sem título" (guia da exposição), in *Upon House*, Ellipse Foudation, Alcoitão, 2006/2007.

ARTIGOS EM JORNAIS E EM REVISTAS
(organizadoS alfabeticamente por autor)

B. S. A.

- "Einheit und Gegensatz: Juliao Sarmiento in der Münchner Galerie Bernd Klüser", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 11 de Agosto de 1990, p. 27.

José Ignacio Aguirre

- "Metamorfosis de la obsesión", in *El Mundo*, Madrid, 10 de Dezembro de 1999.

Bernardo Pinto de Almeida

- "Una dramaturgia blanca", in *Lapiz*, Ano XIX, nº 161, Madrid, Março de 2000, pp. 55-63 (reeditado in *As imagens e as coisas*. – Porto: Campo das Letras, 2002. pp. 201-208).
- "El Principio del Placer", in *Arte y Parte Revista de Arte*, nº 66, Santander, Dezembro de 2006 – Janeiro de 2007, pp. 38-45.

Clara Ferreira Alves

- "Bauhaus Blues", in *Prototipo*, n.º8, Lisboa, Março de 2003, pp. 94-95.

Saul Anton

- "Julião Sarmiento, 'A Film Installation'", in *Time Out New York*, New York, 13 de Janeiro de 2000, p. 52

Bill Arning

- "Julião Sarmiento, 'Suffering, Despair and Ascent'", in *Time Out New York*, New York, 15 de Janeiro de 1998, p. 39.

Jan Avgikos

- "Julião Sarmiento, Louver Gallery", in *Artforum*, Vol. XXX, nº 5, New York, Janeiro de 1992, pp. 98-99.
- "Julião Sarmiento: Flashback", in *Artforum*, Vol. XXXVIII, nº 1, New York, Setembro de 1999, p. 50.

António Bacalhau

- "Julião Sarmiento regressa a casa", in *Artes & Leilões*, Ano 4, n.º 20, Lisboa, Junho-Julho 1993, p. 83.

David Barro

- "Ausencia y deseo", in *Lapiz*, Madrid, Vol. XXI, nº 181, Março de 2002, pp. 56-59.

Joana Leitão de Barros

- "Arte branca", in *Diário de Notícias (suplemento DNA)*, Lisboa, 26 de Abril de 1997, p. 37.

Eduardo Paz Barroso

- "Por uma presença maior de Julião Sarmiento...", in *Jornal de Notícias*, Porto, 11 de Dezembro de 1988, p. 11.
- "O Mundo claro e escuro", in *Jornal de Notícias*, Porto, 1 de Dezembro de 1990.
- "Uma pintura suculenta", in *Jornal de Notícias*, Porto, 29 de Maio de 1992.

Françoise Bataillon

- "Julião Sarmiento, le mystère de Sintra", in *Beaux Arts*, n.º 87, Paris, Fevereiro de 1991.

Cristoph Blase

- "Julião Sarmiento", in *Noëma: Art Magazine*, nº 10, Salzburg, Fevereiro-Março de 1987, p. 70.
- "Julião Sarmiento", in *Noëma: Art Magazine*, n.º 11, Salzburg, Novembro de 1987 pp. 40-41.

Peter M. Bode

- "Wo auch die Balken tanzen", in *AbendZeitung*, München, 24 de Outubro de 1997, p. 5.

Hugo Bordeira

- "Julião Sarmiento expõe em Londres", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de Fevereiro de 2006, p. 36.

Maie de Brugerolle

- "John Baldessari, Julião Sarmiento and Lawrence Weiner", in *Flash Art International*, nº 236, Milano, Maio-Junho de 2004, pp. 148-149.

- "Drift", in *Art Press*, n.º 302, Paris, Junho de 2004, pp. 70 e 71.

Jane de Burgh

- "The Art of Conversation", in *The Lancet*, Oxford, 1 de Agosto de 1998.

Dan Cameron

- "47th Venice Biennale", in *Artforum*, New York, Vol. XXXVI, nº 1, Setembro de 1997, pp. 118-120.

Isabel Carlos

- "Julião Sarmiento, Galeria Cómicos/Luís Serpa" in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 28 de Dezembro de 1991, p. 17.

- "Julião Sarmiento", in *Flash Art International*, Vol. XXV, nº 163, Milano, Março-Abril de 1992, p. 126.

- "Julião Sarmiento, Galeria Pedro Oliveira", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 16 de Fevereiro de 1995, p. 22.

- "Julião Sarmiento, Edifício das Caldeiras", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 10 de Junho de 1995, p. 19.

Miguel Cereceda

- "Cartografía del deseo", in *ABC Cultural*, Madrid, 16 de Outubro de 1999, p. 36.

Felipe Chaimovich

- "Julião Sarmiento", in *Art/Text*, nº 66, Los Angeles, Agosto-Outubro de 1999, p. 83.

Tereza Coelho

- "Sarmiento fotógrafo", in *Público* ("Público Magazine"), Lisboa, 4 de Agosto de 1995, pp. 68-72.

Martin Coomer

"Juliao Sarmiento", in *Time Out*, London, 27 de Novembro de 1996, p. 53.

Mário Pires Cordeiro

- "A qualidade da obra de Julião Sarmiento é reconhecida internacionalmente, expõe um pouco por todo o lado desde há 25 anos", in *Semanário Económico*, 19 de Outubro de 2001.

Mário Pires Cordeiro (e Pedro Paiva)

- "Flashback", in *Os Fazedores de Letras*, Ano VIII, n.º 34 Lisboa, Maio de 2000, pp. 16-17.

Nuno Crespo

- "Presenças espectrais", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 16 de Outubro de 2004, p. 17.

- "A arte da transformação", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 21 de Maio de 2005, pp. 18.

- "Presenças espectrais", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 16 de Outubro de 2004, p. 17.

- "A arte da transformação", in *Público* (*Mil Folhas*), Lisboa, 21 de Maio de 2005, p. 18.

- "O desejo como geografia terrestre", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 2 de Abril de 2006, pp. 18 e 19.

Marco Cruz

- "O fascínio do que está para além da visão", *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 de Janeiro de 2002.

Gabi Czöppan

- "Julião Sarmiento, Galerie Bernd Klüser", in *Kunstforum*, n.º 96, Köln, Agosto-Outubro de 1988, pp. 325-326.

Anne Dagbert

- "Julião Sarmiento", in *Art Press*, nº 157, Paris, Abril de 1991, p. 106.

José Ramon Danvilla

- "Julião Sarmiento: imagenes, realidad e iverito", in *El Punto*, Madrid, 15 de Dezembro de 1989.

Charles Darwent

- "Video art takes on Hollywood", in *The Independent*, London, 30 de Abril de 2000, p. 5

Anthony Downey

- "Julião Sarmiento: Doppelgänger", in *Contemporary*, London, 30 de Março de 2002, p. 103.

Carlo Ducci

- "J. Sarmiento", in *Vogue Italia*, nº 583, Milano, Março de 1999, pp. 610-615.

Urs Dürmüller

- "'Ich male, Wie es gerade kommt' Juliao Sarmiento in der Berner Galerie Friedrich", in *Berner Zeitung*, Bern, 17 de Fevereiro de 1982.

Óscar Faria

- "Estratégias de sedução entre Julião Sarmiento e Atom Egoyan", in *Expresso*, Lisboa, 25 de Janeiro de 2002.

David Galloway

- "'Metropolis': Crossroads or Cul-de-Sac?", in *Art in America*, Vol. 79, nº 7, New York, Julho de 1991, pp. 47-51.

Aurora Garcia

- "Julião Sarmiento", in *Artforum*, Vol. XXVI, nº 1, New York, Setembro de 1987, p. 137.

Gert Gliewe

- "Ein strenger Striptease in der Galerie", in *Abendzeitung* ("Kultur"), München, 22 de Maio de 2003, pp. 19-20.

Tony Godfrey

- "John Murphy, Julião Sarmiento", in *Untitled*, nº 17, London, Outono de 1998, p. 22.

Eurico Gonçalves,

- "Julião Sarmiento: pintura visceral e telúrica de ressonância nocturna", in *Jornal* (suplemento, caderno 2, "Artes/Letras/Espectáculos"), Lisboa, 20 de Dezembro de 1985, p. 4.
- "Julião Sarmiento", in *Jornal*, Lisboa, 1 de Dezembro de 1988, p. 34.

Adam Gopnik

- "The Repressionists", in *New Yorker*, New York, 14 de Julho de 1997, pp. 86-88.

David Green,

- "A Conversation Piece: John Murphy / Julião Sarmiento", in *Contemporary Visual Arts*, nº 20, London, 1998, pp. 72-73

Sara Greenberg

- "Sarmiento Goes to Venice", in *The Art Newspaper* ("Suplement I & II"), Vol. VIII, nº 68, London, Março de 1997, pp. I e VII.

José Guimarães

- "Entre o olhar e a paixão", in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 7 de Dezembro de 1990.

Ana Hatherly

- "Quelques cineastes venus des autres arts", in *CinémAction* ("Cinémas d'avant-garde"), nº 10-11, Paris,

Primavera-Verão de 1980, pp. 173-174.

Katharina Hegewisch

- "Julião Sarmiento, Klüser, Munich", in *Flash Art International*, nº 142, Milano, Outubro de 1988, p. 137.

Martin Herbert

- "Julião Sarmiento", in *Art Review*, Volume LIII, London, Fevereiro de 2002, pp. 56-57.

Maria Hirszman

- "Sarmiento mostra seus segredos e mentiras", in *O Estado de S. Paulo* ("Caderno 2"), São Paulo, 3 de Março de 1999, p. 10.

Fernando Huici

- "Enfasis y Fusion: otra revelation peninsular", in *El Pais*, Madrid, 30 de Dezembro de 1989.
- "Viaje en Torno a Julião Sarmiento", in *El Pais*, Madrid, 6 de Novembro de 1999.

Arcangelo Izzo

- "Juliao Sarmiento: la magia vicaria della pittura" / "Juliao Sarmiento: Magic Vicar of Painting", in *Lapis/Arte*, nº 15, Salerno, Dezembro de 1984, pp. I, IV, XI, XIV, XVI / pp. II, VI, XII, XV.

Waldemar Januszczak

- "A State of Confusion", in *The Sunday Times*, London, 13 de Março de 1994, pp. 28-29.

Vicente Jarque

- "Julião Sarmiento", in *El Guía. Ars Mediterranea*, n.º 5-6, Barcelona, 1995, p. 181.

Ken Johnson

- "Julião Sarmiento", in *The New York Times*, New York, 16 de Janeiro de 1998.

João Miguel Fernandes Jorge

- "Dois momentos: dias de escuro e de luz", in *O Independente* ("Vida"), Lisboa, 11 de Janeiro de 1991, p. 28.
- "Pinturas brancas", in *O Independente* ("Vida"), Lisboa, 3 de Janeiro de 1992, p. 23.
- "Julião Sarmiento", in *O Independente* ("Vida"), Lisboa, 26 de Junho de 1992, p. 54.
- "Julião Sarmiento", in *O Independente* ("Vida"), Lisboa, 25 de Junho de 1993, pp. 40-41.

David Joselit

- "Portugal: the Younger Generation", in *Art in America*, Vol. 75, nº 9, New York, Setembro de 1987, pp. 19, 21, 23.

Eva Karcher

- "Fragmente: Julião Sarmiento in der Galerie Klüser", in *Süddeutsche Zeitung*, München, 1 de Setembro de 1990, p. 15.

Clara Lencastre

- "Mosquitos no museu", in *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 de Janeiro de 1992.

James Lingwood

- "Escavar o intangível", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 9 de Fevereiro de 2000, p. 34.

Paula Lobo

- "Sarmiento múltiplo", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 6 de Janeiro de 2006, p. 34.
- "MEIAC de Badajoz faz retrospectiva de Julião Sarmiento", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de Março de 2006, p. 35.

João Lopes

- "A morte de Charles Foster Kane" in *Foto-Jornal*, n.º 23, Abril de 1980, p. 5.

- "Presente e primitivo", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de Abril de 1982, p. 26.
- "O desejo é uma coisa política", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Fevereiro de 2003, p. 2.

Claude Lorent

- "Cris inaudibles, blanc affectif", in *Le Soir*, Brussel, 13 de Novembro de 1995.

Maria Cálem Louro

- "Um Pequeno Mundo", in *L+Arte*, nº 37, Lisboa, Junho de 2007, pp. 64-67.

Alfred MacAdam

- "Julião Sarmiento, Louver", in *Artnews*, Vol. 90, nº 10, New York, Dezembro de 1991, p. 132.

Barbara A. MacAdam

- "Julião Sarmiento", in *Artnews*, New York, Vol. 98, nº 3, Março de 1999, p. 135.

Teresa Macri

- "Oscuri desideri d'artista", in *Il Manifesto*, Roma, 29 de Março de 1998, p. 6.

Gabriele Magnani

- "Pittura in movimento", in *AD Architectural Digest*, nº 259, Milano, Dezembro de 2002, p. 284.

Rute Manuel

- "Julião Sarmiento. 'Flashback'", in *Comércio do Porto*, Porto, 12 de Março de 2000, p. 16.

Celso Martins

- "Para uma arqueologia do desejo", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 4 de Março de 2000, pp. 18-19.
- "Julião Sarmiento", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 29 de Março de 2003, p. 33.
- "Imagem e montagem", in *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 9 de Abril de 2005, p.41.

Chaké Matossian

- "Tríptico em Ganda", in *Artes Plásticas*, Ano 2, nº 14, Lisboa, Dezembro de 1991.

Margarida Medeiros

- "A permanência das formas", in *Público* ("Zoom"), Lisboa, 23 de Junho de 1995, p. 11.

Mina Mehta

- "John Murphy, Julião Sarmiento: a Conversation Piece", in *Art Monthly*, nº 219, London, Setembro de 1998, pp. 36-38.

Alexandre Melo

- "Julião Sarmiento", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Dezembro de 1985, p. 25.
- "Dossier Portugal", in *Flash Art International*, nº 138, Milano, Janeiro-Fevereiro de 1988, pp. 82-87 (reeditado como "Dossier Portugal", in *Flash Art* [ed. espanhola], Milão, nº 1, Fevereiro de 1988, pp. 60-66).
- "Tales of Dirty Realism, Julião Sarmiento versus Raymond Carver", in *Sur Expres*, nº 9, Madrid, Abril de 1988, pp. 20-23 (reeditado in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 13 de Agosto de 1988, pp. 51-52).
- "O que acontece onde nada se passa", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 13 de Agosto de 1988, pp. 51-52.
- "Julião Sarmiento, Galeria Atlântica", in *Artforum*, Vol. XXVII, nº 8, New York, Abril de 1989, pp. 175-176.
- "Skin Deep", in *Artforum*, Vol. XXVIII, nº 8, New York, Abril de 1990, pp. 156-159.
- "Julião Sarmiento na RFA", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 21 de Julho de 1990, p. 33.
- "Julião Sarmiento at Bernd Klüser", in *Art in America*, Vol. 78, nº 11, New York, Novembro de 1990, pp. 207 e 209.
- "Julião Sarmiento: os naufragos do céu", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 8 de Dezembro de 1990, pp. 93-94.
- "A importância de ser actual", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 10 de Dezembro de 1993, pp. 60-61.
- "Ver e desejar", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 2 de Março de 1996, p. 15.

- "Milhões de imagens sobre imagens", in *A Phala* (Número Especial: *Justine e Juliette*), nº 47, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, pp. XII-XIII.
- "Border Crossing", in *Artforum*, Vol. XXXVI, nº 6, New York, Fevereiro de 1997, pp. 33-35.
- "Sob o signo de escorpião", in *Vogue Brasil*, nº 252, São Paulo, Março de 1999, pp. 146-147.
- "Julião Sarmiento, Palacio de Velázquez/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía", in *Artforum*, Vol. XXXVIII, nº 8, New York, Abril de 2000, pp. 145-146.
- "Atom Egoyan/Julião Sarmiento, Museu de Arte Contemporânea de Serralves", in *Artforum*, Vol. XL, nº. 9, New York, Maio de 2002, p. 188.
- "Um beijo infinito", in *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 1 de Fevereiro de 2003, p. 40.

Meredith Mendelsohn

- "Character Studies", in *ArtNews*, Volume 105, nº 10, New York, Novembro de 2006, p. 52.

Annemarie Monteil

- "Friedrich in Bern: Julião Sarmiento", in *Basler Zeitung*, Basel, 7 de Fevereiro de 1979.

Angélica de Moraes

- "A Amazónia de Sarmiento", in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 6 de Março de 1992, p. 18.

Manuel Morato

- "'Carpe diem' em imagens", in *Comércio do Porto* ("Suplemento"), 4 de Maio de 1998, p. 33.

Leonel Moura

- (Laura M), "Patrick Mohr & Julião Sarmiento", in *Página Um*, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1978, p. 24.
- (Laura M), "Julião Sarmiento no Porto", in *Página Um*, Lisboa, 26 de Maio de 1978, p. 19.
- "Julião Sarmiento. Documenta 7", in *Mais*, Lisboa, nº 18, 13 de Agosto de 1982, p. 26 (reeditado parcialmente in *10 Contemporâneos*. (cat. exp.) - Fundação de Serralves, Porto, p. 74).
- "Julião Sarmiento", in *Mais*, nº 49, Lisboa, 18 de Março de 1983, p. 59 (reeditado parcialmente in *10 Contemporâneos*. (cat. exp.) - Fundação de Serralves, Porto, p. 74).

Wim Van Mulders

- "Juliao Sarmiento en Michael Byron, John Ahearn & Rigoberto Torres", in *Droom en Daad*, Gent, 9 de Março de 1992, pp. 12-20.

Paola Naldi

- "La pittura è come un film", in *la Repubblica*, Roma, 20 de Março de 1998, p. XII.

Mariano Navarro

- "Sarmiento, esa oscura huella de deseo", in *El Mundo*, Madrid, 24 de Outubro de 1999, p. 33.

Leonor Nazaré

- "Julião Sarmiento", in *Artefactum: Magazine of Contemporary Art in Europe*, Vol. 5, nº 30, Antwerp, Setembro-Outubro de 1989, p. 44.
- "Julião Sarmiento", *Expresso*, Lisboa ("Cartaz"), 22 de Dezembro de 1990, p. 12.
- "Julião Sarmiento em Sevilha", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 9 de Fevereiro de 1991, p. 34.
- "Julião Sarmiento, Cómicos/Luís Serpa", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 21 de Dezembro de 1991, p. 8.
- "Julião Sarmiento, Gulbenkian", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 12 de Junho de 1993, p. 13.
- "A volúpia da fuga", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 12 de Agosto de 1995, p. 13.

Otto Neumaier

- "Die wilden Jahre von Lissabon – Julião Sarmiento. Museu Nacional de Arte Contemporanea, Lissabon", in *Frame*, nº 13, Wien, Janeiro e Fevereiro de 2004, p. 91.

Ricardo Nicolau

- "Uma ontológica?", in *Pangloss*, Lisboa, Fevereiro de 2003, pp. 7-9.

Bo Nilsson

- "Exotismen frodas i Lund", in *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 22 de Maio de 1986, p. 4.

Michael O'Sullivan

- "Sarmiento's Dismembered Messages", in *The Washington Post Weekend*, Washington, 19 de Fevereiro de 1999, pp. 55-56.

Emídio Rosa de Oliveira

- "Julião Sarmiento expõe no Porto", in *Semanário*, Lisboa, 23 de Dezembro de 1988.
- "Errâncias em torno do corpo", in *Visão*, nº 9, Lisboa, 20 de Maio de 1993, p. 81.

Luísa Soares de Oliveira

- "O corpo apagado", in *Público*, Lisboa, 26 de Julho de 1991.
- "Desenhos", in *Público*, Lisboa, 20 de Julho/Agosto [?] de 1991.
- "Imagem, atitude, linguagem", in *Público*, Lisboa, 27 de Dezembro de 1991.
- "Julião Sarmiento, Retrospectiva", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 26 de Junho de 1992, p. 19.
- "Julião Sarmiento e Juan Munõz", in *Público*, Lisboa, 7 de Janeiro de 1994.
- "Julião Sarmiento. Trabalhos dos Anos 70", *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 18 de Janeiro de 2003.
- "À deriva no mundo que nos rodeia", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 20 de Março de 2004, pp. 22-23.

William Packer

- "Screening time", in *Financial Times*, London, 6 de Maio de 2000, p. VI.

Lisa Parola,

- "Julião Sarmiento, Giorgio Persano", in *Juliet*, n.º 36, Trieste, Abril-Maio de 1988.

Keith Patrick

- "Julião Sarmiento & Rachel Whiteread at the 47th Venice Biennale", in *Contemporary Visual Arts*, nº 16, London, Julho-Setembro de 1997, pp. 70-71.

Bettina Pauly

- "Julião Sarmiento", in *Contemporanea*, nº 24, New York, Janeiro de 1991, pp. 70-75.

Luis Francisco Pérez

- "Julião Sarmiento: una lectura romántica de la contemporaneidad", in *Lapiz*, nº 28, Madrid, Outubro de 1985, pp. 44-47.

João Pinharanda

- "Julião Sarmiento", in *Neue Kunst in Europa*, nº 5, München, Setembro-Novembro de 1984, p. 16.
- "Colectiva na Quadrum", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 2 de Dezembro de 1985.
- "Julião Sarmiento", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 10 de Dezembro de 1985.
- "Julião Sarmiento: 'Corrida'", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 17 de Dezembro de 1985, p. 6.
- "Julião Sarmiento", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Dezembro de 1985.
- "Julião Sarmiento: tomar o mundo", in *Futura*, nº 1, Santiago de Compostela, Inverno de 1987-1988, p. 18.
- "Julião Sarmiento: a Process of Short Circuits", in *Flash Art International*, nº 138, Milano, Janeiro-Fevereiro de 1988, p. 93.
- "A pintura como lugar da vida", in *Elle*, Lisboa, [n.º 2], Novembro de 1988.
- "Escolhas: Julião Sarmiento, Sala Atlântica", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 29 de Novembro de 1988.
- "O lugar geométrico do coração", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 17 de Janeiro de 1989, p. 23 (reimpresso in *Tema Celeste*, nº 22-23, Siracusa, Outubro-Dezembro de 1989, pp. 46-47).
- "De novo em Madrid", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1989.
- "Julião Sarmiento: o princípio da vertigem", in *Público*, Lisboa, 22 de Maio de 1990, p. 30.
- "Do fim para o princípio", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 30 de Novembro de 1990, p. 30.
- "Dias de escuro e de Luz", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 4 de Janeiro de 1991.
- "Julião Sarmiento em Sevilha e Paris", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 25 de Janeiro de 1991, p. 33.

- "Julião Sarmiento: colecções (pintura sobre papel 1981-85)", in *Artes & Leilões*, nº 8, Lisboa, Fevereiro-Março de 1991, pp. 63-66.
- "Julião Sarmiento em Roterdão", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 21 de Outubro de 1991.
- "Julião Sarmiento: 'Pinturas Brancas'", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 6 de Dezembro de 1991.
- "Julião Sarmiento: 'Pinturas Brancas'", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 20 de Dezembro de 1991, p. 30.
- "Julião Sarmiento", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 19 de Maio de 1992, p. 19.
- "Julião Sarmiento", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 29 de Maio de 1992, pp. 18-19.
- "Julião Sarmiento: a pintura da maturidade", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 22 de Maio de 1992.
- "Julião Sarmiento", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 16 de Junho de 1992.
- "'O espaço entre as coisas'", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 7 de Maio de 1993, pp. 18-19.
- "Julião Sarmiento", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 25 de Maio, 1993.
- "Julião Sarmiento", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 30 de Julho de 1993.
- "Sinais de febre", in *Público*, Lisboa, 23 de Janeiro de 1995, p. 32.
- "Filmes experimentais portugueses dos anos 70, no Monumental. A noite e o sexo", in *Público*, Lisboa, 21 de Junho de 1995, p. 28.
- "Julião Sarmiento", in *Público*, Lisboa, 10 de Junho de 1995.
- "Filmes experimentais portugueses dos anos 70, no Monumental. A noite e o sexo", in *Público*, Lisboa, 21 de Junho de 1995, p. 28.
- "Leda e o Cisne", in *Público* ("Zoom"), Lisboa, 23 de Junho de 1995, p. 28.
- "Eterno reconhecimento, eterna continuidade", in *Público*, Lisboa, 30 de Junho de 1995, p. 28.
- "Em memória de Casanova (ou das suas mulheres)", in *Público* ("Suplemento"), Lisboa, 13 de Junho de 1997.
- "#8 Julião Sarmiento", in *Público*, Lisboa, 14 de Maio de 1999, p. 32.
- "Pinturas Brancas em espiral", in *Público* ("Artes"), Lisboa, 12 de Novembro de 1999, pp. 30-31.
- "Uma antológica de Julião Sarmiento a apresentar em Lisboa", in *Público* ("Artes"), Lisboa, 12 de Novembro de 1999, pp. 30-31.
- "Literatura, mentiras e polaroids", in *Público*, Lisboa, 12 de Dezembro de 2000.
- "Julião Sarmiento: O Desejo e o Tempo", *Público*, Lisboa, 7 de Novembro de 2002, pp. 42 e 43 (reeditado in *Stormmagazine*, n.º 9, Dez. 2002/Jan. 2003 (revista on-line, dir. Helena Vasconcelos).

António Cerveira Pinto

- "Europa 79. Arte dos anos 80 (presença portuguesa em Estugarda)", in *Diário Popular*, Lisboa, 18 de Outubro de 1979, pp. VII e XI.
- "Espaços de leitura para quatro exposições" in *Diário Popular*, Lisboa, 6 de Março de 1980, p. IX.
- "Byron & Sarmiento no Witte the With", in *K-Capa*, n.º 15, Lisboa, Dezembro de 1991.
- "A Cegueira da Pintura", in *Independente*, Lisboa, 21 de Maio de 1993.
- "Sem Escrúpulos", in *Independente*, Lisboa, 17 de Dezembro de 1993.

Alexandre Pomar

- "Julião Sarmiento", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 30 de Novembro de 1985, p. 5.
- "Julião Sarmiento", *Expresso*, Lisboa, 22 de Abril de 1989.
- "Cabrita Reis e Sarmiento: Metropolis", in *Expresso*, Lisboa, 24 de Novembro de 1990.
- "Sarmiento no Museu", in *Expresso*, Lisboa, 2 de Novembro de 1991.
- "Com olhos de ver", in *Expresso*, Lisboa, 14 de Dezembro de 1991.
- "Documenta: cinco anos depois", in *Expresso*, Lisboa, 4 de Janeiro de 1992.
- "Julião Sarmiento", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 4 de Janeiro de 1992, p. 8.
- "Julião Sarmiento", in *Expresso*, Lisboa, 6 de Junho de 1992.
- "Pintor e personagem", in *Expresso*, Lisboa, [?-?-1993/4?].
- "Julião Sarmiento e Atom Egoyan", in *Expresso*, 16 de Fevereiro de 2002, p. 27.

José Luis Porfírio

- "Oito artistas para os nossos anos 80", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 13 de Dezembro de 1985, pp. 58-59.
- "Julião Sarmiento: estar com o tempo", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 8 de Abril de 1989, p. 63.
- "As fábulas do fim", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 14 de Dezembro de 1991.
- "O todo e os seus fragmentos", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 30 de Maio de 1992, pp. 96-97.
- "O lugar do mestre", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 15 de Maio de 1993, p. 17.

- "Circularidade sem fim", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 4 de Março de 2000, pp. 18-19.

Kevin Power

- "Julião Sarmiento at Comicos", in *Artscribe*, nº 56, London, Fevereiro-Março de 1986, pp. 84-85.
- "Julião Sarmiento", in *Flash Art International*, nº 131, Milano, Dezembro de 1986 – Janeiro de 1987, p. 81.
- "Julião Sarmiento en Marga Paz", in *Sur Express*, Madrid, Maio de 1997.

Vanessa Rato

- "João Tabarra (e Julião Sarmiento) na Bienal de São Paulo", in *Público*, Lisboa, 8 de Março de 2002, p. 44.
- "Julião Sarmiento expõe no Palácio Nacional de Queluz", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 31 de Março de 2005, p. 39.

Ramon F. Reboiras

- "Julião Sarmiento: objectos do desejo", in *Cambio 16*, Madrid, 6 de Junho de 1994, pp. 110-111.

Laura Revuelta

- "Laberinto de pasiones", in *ABC*, Madrid, 29 de Outubro de 1999.

Howard Risatti

- "Julião Sarmiento", in *Artforum*, Vol. XXXVII, nº 8, New York, Abril de 1999, pp. 126-127.

Ruth Rosengarten

- "Julião Sarmiento - Um contador de bocados de histórias", in *Visão*, nº 367, Lisboa, 23 de Março de 2000, p. 122.

Ana Ruivo

- "A distância do gesto", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 20 de Outubro de 2001.
- "A parte e o todo", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 16 de Novembro de 2002, p. 29.

Evandro Salles

- "A floresta vira laboratório", *Jornal de Brasília*, 29 de Janeiro de 1992.

Inês Sampaio

- "Julião Sarmiento mostra 'discurso em abstracto'", in *Correio da Manhã*, Lisboa, 22 de Fevereiro de 2006, p. 45.

Alberto Sánchez

- "Julião Sarmiento: *Echo*", in *Exit Express*, nº 3, Madrid, Maio de 2004, p. 24.

Delfim Sardo

- "Peep-show", in *Semanário*, Lisboa, 21 de Maio de 1994, p. 58.
- "Le bât qui blesse: le travail de Julião Sarmiento", in *Parachute. Art Contemporain*, nº 89, Montréal, Janeiro-Março de 1998, pp. 4-9.
- "Electric Ladyland", in *A Phala*, nº 64, Lisboa, Abril de 1998, pp. 33-34.
- "De Reajo", in *Arte y Parte*, nº 23, Santander, Outubro-November de 1999, pp. 82-92.
- "Julião Sarmiento", in *Panglos*, nº 2, Lisboa, Abril de 2003, p. 27.

Heleen Schoone

- "Op zoek naar waarheid en liefde", in *Magazijn*, nº 209, Rotterdam, Novembro de 1991, pp. 26-27.

Martha Schwendener

- "Julião Sarmiento, 'Selfish, Proud, Cunning and Regardless of Others'", in *Time Out New York*, nº 30, New York, 17 de Abril de 1996, p. 22.

Maria Francisca Seabra

- "Julião Sarmiento, 'A tela, a imagem e o som'", in *Lux Woman*, nº 19, Lisboa, Outubro de 2002, pp. 62-66

Adrian Searle

- "Beyond the Pale", in *The Independent*, London, 22 de Novembro de 1994, p. 2.
- "A Bone to Pick With the Biennale", in *The Guardian International*, London, 17 de Junho de 1997.
- "What's it All About?", in *The Guardian*, London, 28 de Julho de 1998, pp. 8-9.
- "Flashback", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 9 de Fevereiro de 2000, p. 34.
- "Step into another world", in *The Guardian*, London, 4 de Maio de 2000, pp. 8-9.
- "The Watcher Watched" in *MDD: Museum DoorDacht*, nº 2, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Maio de 2006, pp. 28-35.

Thomas Senne

- "Juliao Sarmiento", in *Süddeutsche Zeitung*, München, 8 de Março de 1989, p. 14.

Francisco Calvo Serraller

- "Dramaturgia espectral de la pintura: muestra de Julião Sarmiento", in *El País*, Madrid, 20 de Março de 1987, p. 13.

Joanna Shaw-Eagle

- "Fundamentally Haunting and Strange", in *The Washington Times*, Washington ("Arts"), 22 de Maio de 1999, p. 2.

R. Sierra

- "La mujer y la selva como obsesiones", in *El Mundo*, Madrid, 16 de Outubro de 1999, p. 50

Renata Sikoronja

- "Portugal: Julião Sarmiento", in *Noëma*, nº 44, Salzburg, Junho-Julho de 1997, p. 92.

Birgit Sonna

- "Casanova und die Liebe zur Geometrie", in *Süddeutsche Zeitung*, München, 24 de Outubro de 1997, p. 14.

Rocha de Sousa,

- "Dias de Escuro e Morte", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 15 de Junho de 1993.
- "Julião Sarmiento, os passos contados", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 11 de Maio de 2005.

Ernesto de Sousa

- "Imaginar Portugal", in *Abril*, nº 8, Lisboa, Outubro de 1978, p. 49.

Dorothy Spears

- "Julião Sarmiento", in *Arts Magazine*, Vol. 66, nº 4, New York, Dezembro de 1991, p. 62.

Tyler Stallings

- "Julião Sarmiento", in *Art Papers*, Vol. 12, nº 5, Atlanta, Setembro-Outubro de 1988, pp. 50-51.

Polly Staple

- "Video Show House", in *Art Monthly*, nº 238, London, Julho-Agosto de 2000, pp. 11-14.

Jan Taghammar

- "Sensuelit bildspråk på Lundagallerie", in *Skanska Dagbledet*, 15 de Maio de 1986.

Michael Tarantino

- "Julião Sarmiento", in *Artscribe*, nº 85, London, Janeiro-Fevereiro de 1991, pp. 90-91.
- "Dorner, Dujorie, Klingelholler, Sarmiento", in *Galleries Magazine*, nº 58, Paris, Fevereiro-Março de 1994, p. 109.

Anna Tilroe

- "Een Kolossale bruine mandarijn", in *Artscribe*, n.º 85, London, Janeiro-Fevereiro de 1991.
- "Een kolossale bruine mandarijn", in *De Volkskrant*, Amsterdam, 1 de Novembro de 1991, p. 6.

Laura Luzes Torres

- "Julião, ousado navegante", in *Máxima*, Lisboa, Ano 3, [n.º 26], Novembro de 1990.

Wim Van Mulders

- "Juliao Sarmiento en Michael Byron, John Ahearn & Rigoberto Torres", in *Droom en Daad*, Gent, 9 de Março de 1992, pp. 12-20.

Cees van der Geer

- "Beeldende kunst mag weer verhaal vertellen", in *Goudsche Courant, Haagsche Courant*, Den Haag, 14 de Novembro de 1991.

Helena Vasconcelos,

- "Julião Sarmiento, juana de Aizpuru, Madrid", in *Juliet Triste*, Abril-Maio de 1984, p. 15.
- "Alguns temas para la comprension del arte portugueses", in *Figura*, Sevilha, Primavera-Verão de 1985, [p. 5]
- "Um conto de Helena Vasconcelos", in *Spazio Umano*, n.º 2, Milão, Maio de 1988.

Marcia E. Vetrocq

- "The 1997 Venice Biennale: a Space Odissey", in *Art in America*, Vol. 85, n.º 9, New York, Setembro de 1997, pp. 66-77.

Carlos Vidal

- "Julião Sarmiento. Quadro e texto", in *Diário de Notícias* ("Caderno Domingo"), Lisboa, 5 de Novembro de 1989, p. 9.
- "Mediocridade Satisfeita", in *A Capital*, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1995.

Richard Vine

- "Julião Sarmiento at Sean Kelly", in *Art in America*, Vol. 84, n.º 11, New York, Novembro de 1996, p. 114.

Neville Wakefield

- "Julião Sarmiento Works that Elegantly Turn Contradiction into Paradox", in *Elle Deco*, Vol. 9, n.º 1, New York, Fevereiro-Março de 1998, pp. 60, 62 e 64.

Amei Wallach

- "Display Times", *Home Style*, Nova Iorque, Dezembro de 2001 a Janeiro de 2002, pp. 56-63.

Antonio Zaya

- "Dialogos interiores (fragmentos de una exposicion)", in *Balcon*, n.º 1, Madrid, Novembro de 1987, pp. 120-121.

TEXTOS EM JORNAIS E EM REVISTAS

[organizado cronologicamente]

- 1978** **Laura M. (Leonel Moura)**, "Patrick Mohr & Julião Sarmento", in *Página Um*, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1978, p. 24.
- Leonel Moura**, "Arte Lisboa", in *Página Um*, Lisboa, 13 de Maio de 1978, p. 24.
- Laura M. (Leonel Moura)**, "Julião Sarmento no Porto", in *Página Um*, Lisboa, 26 de Maio de 1978, p. 19.
- Ernesto de Sousa**, "Imaginar Portugal", in *Abril. Revista de Reflexão Socialista*, nº 8, Lisboa Outubro de 1978, p. 49.
- 1979** **Annemarie Monteil**, "Friedrich in Bern: Julião Sarmento", in *Basler Zeitung*, Basel, 7 de Fevereiro de 1979.
- António Cerveira Pinto**, "Europa 79. Arte dos anos 80 (presença portuguesa em Estugarda)", in *Diário Popular*, Lisboa, 18 de Outubro de 1979, pp. VII e XI.
- 1980** **Ana Hatherly**, "Quelques cineastes venus des autres arts", in *CinémAction* ("Cinémas d'avant-garde"), nº 10-11, Paris, Primavera-Verão de 1980, pp. 173-174.
- António Cerveira Pinto**, "Espaços de leitura para quatro exposições" in *Diário Popular*, Lisboa, 6 de Março de 1980, p. IX.
- João Lopes**, "A morte de Charles Foster Kane" in *Foto-Jornal*, nº 23, Abril de 1980, p. 5.
- 1982** **Urs Dürmüller**, "'Ich male, Wie es gerade kommt' Juliao Sarmento in der Berner Galerie Friedrich", in *Berner Zeitung*, Bern, 17 de Fevereiro de 1982.
- João Lopes**, "Presente e primitivo", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de Abril de 1982, p. 26.
- Leonel Moura**, "Julião Sarmento. Documenta 7", in *Mais*, Lisboa, nº 18, 13 de Agosto de 1982, p. 26 (reeditado parcialmente in *10 Contemporâneos*. (cat. exp.) - Fundação de Serralves, Porto, p. 74)
- 1983** **Leonel Moura**, "Julião Sarmento", in *Mais*, nº 49, Lisboa, 18 de Março de 1983, p. 59 (reeditado parcialmente in *10 Contemporâneos*. (cat. exp.) - Fundação de Serralves, Porto, p. 74).
- 1984** **Glória Colado**, "La fragmentacion a la busca del signo", in *Guia del Ocio*, Madrid, 6 de Fevereiro de 1984, p. 425.
- Fernando Huici**, "Imagens del Cuerpo", in *El Pais*, Madrid, 18 de Fevereiro de 1984.
- Helena Vasconcelos**, "Julião Sarmento, juana de Aizpuru, Madrid", in *Juliet*, Trieste, Abril-Maio de 1984, p. 15.

Mirella Clemencigh, "Julião Sarmiento, pittore", in *Casa Vogue*, Milão, Julho-Agosto de 1984, p. 154.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento", in *Neue Kunst in Europa*, nº 5, München, Setembro-Novembro de 1984, p. 16.

Arcangelo Izzo, "Juliao Sarmiento: la magia vicaria della pittura" / "Juliao Sarmiento: Magic Vicar of Painting", in *Lapis/Arte*, nº 15, Salerno, Dezembro de 1984, pp. I, IV, XI, XIV, XVI / pp. II, VI, XII, XV.

1985 **José Sousa Machado**, "Julião Sarmiento expõe no Porto", in *Semanário*, Lisboa, 4 de Abril de 1985.

Helena Vasconcelos, "Alguns temas para la comprehension del arte portugues", in *Figura*, Sevilha, Primavera-Verão de 1985, [p. 5].

Luis Francisco Pérez, "Julião Sarmiento: una lectura romántica de la contemporaneidad", in *Lapiz*, nº 28, Madrid, Outubro de 1985, pp. 44-47 (reeditado in *10 Contemporâneos* [cat. exp.] - Fundação de Serralves, Porto, 1992, p. 75; trad. para português por Ana Maria da Costa Toscano).

Alexandre Pomar, "Julião Sarmiento", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 30 de Novembro de 1985, p. 5.

João Pinharanda, "Colectiva na Quadrum", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 2 de Dezembro de 1985.

Paulo Nisa, "Julião Sarmiento", in *Tempo*, Lisboa, 6 de Dezembro de 1985.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 10 de Dezembro de 1985.

José Luis Porfírio, "Oito artistas para os nossos anos 80", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 13 de Dezembro de 1985, pp. 58-59.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento: 'Corrida'", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 17 de Dezembro de 1985, p. 6.

Eurico Gonçalves, "Julião Sarmiento: pintura visceral e telúrica de ressonância nocturna", in *Jornal* (suplemento, caderno 2, "Artes/Letras/Espectáculos"), Lisboa, 20 de Dezembro de 1985, p. 4.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Dezembro de 1985, [p. 30].

Alexandre Melo, "Julião Sarmiento", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Dezembro de 1985, p. 25.

1986 **Kevin Power**
"Julião Sarmiento at Comicos", in *Artscribe*, n.º 56, London, Fevereiro-Março de 1986, pp. 84-85.

Jan Taghammar, "Sensuelit bildsprak pa Lundagallerie", in *Skanska Dagbledet*, 15 de Maio de 1986.

Bo Nilsson, "Exotismen frodas i Lund", in *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 22 de Maio de 1986, p. 4.

Kevin Power, "Julião Sarmiento", in *Flash Art International*, nº 131, Milano, Dezembro de 1986 – Janeiro de 1987, p. 81.

1987 **Cristoph Blase**, "Julião Sarmiento", in *Noëma: Art Magazine*, nº 10, Salzburg, Fevereiro-Março de 1987, p. 70.

Francisco Calvo Serraller, "Dramaturgia espectral de la pintura: muestra de Julião Sarmiento", in *El País*, Madrid, 20 de Março de 1987, p. 13.

Rui Mário Gonçalves, "9, 8, 7... go!", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 23 de Março de 1987.

José Manuel Costa, "Julião Sarmiento", in *ABC*, Madrid, 26 de Março de 1987

Aurora Garcia, "Julião Sarmiento", in *Artforum*, Vol. XXVI, nº 1, New York, Setembro de 1987, p. 137.

David Joselit, "Portugal: the Younger Generation", in *Art in America*, Vol. 75, nº 9, New York, Setembro de 1987, pp. 19, 21, 23.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento: tomar o mundo", in *Futura*, nº 1, Santiago de Compostela, Inverno de 1987-1988, p. 18.

Cristoph Blase, "Julião Sarmiento", in *Noëma: Art Magazine*, nº 11, Salzburg, Novembro de 1987 pp. 40-41.

Antonio Zaya, "Dialogos interiores (fragmentos de una exposicion)", in *Balcon*, nº 1, Madrid, Novembro de 1987, pp. 120-121.

1988 **Alexandre Melo**, "Dossier Portugal", in *Flash Art International*, nº 138, Milano, Janeiro-Fevereiro de 1988, pp. 82-87 (reeditado como "Dossier Portugal", in *Flash Art* [ed. espanhola], Milão, nº 1, Fevereiro de 1988, pp. 60-66).

João Pinharanda, "Julião Sarmiento: a Process of Short Circuits", in *Flash Art International*, nº 138, Milano, Janeiro-Fevereiro de 1988, p. 93.

Lisa Parola, "Julião Sarmiento, Giorgio Persano", in *Juliet*, nº 36, Trieste, Abril-Maio de 1988.

Helena Vasconcelos, "Um conto de Helena Vasconcelos", in *Spazio Umano*, nº 2, Milão, Maio de 1988.

Alexandre Melo, "Tales of Dirty Realism, Julião Sarmiento versus Raymond Carver", in *Sur Exprés*, nº 9, Madrid, Abril de 1988, pp. 20-23 (reeditado in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 13 de Agosto de 1988, pp. 51-52).

Alexandre Melo, "O que acontece onde nada se passa", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 13 de Agosto de 1988, pp. 51-52.

Tyler Stallings, "Julião Sarmiento", in *Art Papers*, Vol. 12, nº 5, Atlanta, Setembro-Outubro de 1988, pp. 50-51.

Gabi Czöppan, "Julião Sarmiento, Galerie Bernd Klüser", in *Kunstforum*, n.º 96, Köln, Agosto-Outubro de 1988, pp. 325-326.

Katharina Hegewisch, "Julião Sarmiento, Klüser, Munich", in *Flash Art International*, n.º 142, Milano, Outubro de 1988, p. 137.

Junior Baguet, "O ímpeto e a cabeça", in *Primeiro de Janeiro*, Porto, 29 de Novembro de 1988.

João Pinharanda, "A pintura como lugar da vida", in *Elle*, Lisboa, [n.º 2], Novembro de 1988.

João Pinharanda, "Escolhas: Julião Sarmiento, Sala Atlântica", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 29 de Novembro de 1988.

Eurico Gonçalves, "Julião Sarmiento", in *Jornal*, Lisboa, 1 de Dezembro de 1988, p. 34.

Eduardo Paz Barroso, "Por uma presença maior de Julião Sarmiento...", in *Jornal de Notícias*, Porto, 11 de Dezembro de 1988, p. 11.

Emídio Rosa de Oliveira, "Julião Sarmiento expõe no Porto", in *Semanário*, Lisboa, 23 de Dezembro de 1988.

1989 **João Pinharanda**, "De novo em Madrid", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1989.

João Pinharanda, "O lugar geométrico do coração", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 17 de Janeiro de 1989, p. 23 (reimpresso in *Tema Celeste*, n.º 22-23, Siracusa, Outubro-Dezembro de 1989, pp. 46-47).

Alexandre Pomar, "Julião Sarmiento", *Expresso*, Lisboa, 1 de Abril de 1989.

Paula Noura Pinheiro, "Julião Sarmiento, *Expresso*, Lisboa, 14 de Abril de 1989.

Jorge Fallorca, "As velocidades da pele", in *Europeu*, Lisboa, 17 de Abril de 1989.

Alexandre Pomar, "Julião Sarmiento", *Expresso*, Lisboa, 22 de Abril de 1989.

Thomas Senne, "Juliao Sarmiento", in *Süddeutsche Zeitung*, München, 8 de Março de 1989, p. 14.

Alexandre Melo, "Julião Sarmiento, Galeria Atlântica", in *Artforum*, Vol. XXVII, n.º 8, New York, Abril de 1989, pp. 175-176.

José Luis Porfírio, "Julião Sarmiento: estar com o tempo", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 8 de Abril de 1989, p. 63.

Leonor Nazaré, "Julião Sarmiento", in *Artefactum: Magazine of Contemporary Art in Europe*, Vol. 5, n.º 30, Antwerp, Setembro-Outubro de 1989, p. 44.

Carlos Vidal, "Julião Sarmiento. Quadro e texto", in *Diário de Notícias* ("Caderno Domingo"), Lisboa, 5 de Novembro de 1989, p. 9.

Pablo Llorca, "La duda como tema (II)", in *Diario 16*, Madrid, Dezembro de 1989.

José Ramon Danvilla, "Julião Sarmiento: imagenes, realidad e iveno", in *El Punto*, Madrid, 15 de Dezembro de 1989.

- Fernando Hiuci**, "Enfasis y Fusion: otra revelation peninsular", in *El Pais*, Madrid, 30 de Dezembro de 1989.
- 1990** **Alexandre Melo**, "Skin Deep", in *Artforum*, Vol. XXVIII, nº 8, New York, Abril de 1990, pp. 156-159.
- Luís Casado**, "Formas portuguesas", in *El Pais*, Madrid, 7 de Abril de 1990.
- João Pinharanda**, "Julião Sarmiento: o princípio da vertigem", in *Público*, Lisboa, 22 de Maio de 1990, p. 30.
- Alexandre Melo**, "Julião Sarmiento na RFA", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 21 de Julho de 1990, p. 33.
- Patrizia Engelhorn**, "Zeichen und symbole", in *Priz*, Agosto de 1990.
- B. S. A.**, "Einheit und Gegensatz: Juliao Sarmiento in der Münchner Galerie Bernd Klüser", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, 11 de Agosto de 1990, p. 27.
- Eva Karcher**, "Fragmente: Julião Sarmiento in der Galerie Klüser", in *Süddeutsche Zeitung*, München, 1 de Setembro de 1990, p. 15.
- Laura Luzes Torres**, "Julião, ousado navegante", in *Máxima*, Lisboa, Ano 3, [n.º 26], Novembro de 1990.
- Alexandre Melo**, "Julião Sarmiento at Bernd Klüser", in *Art in America*, Vol. 78, n.º 11, New York, Novembro de 1990, pp. 207 e 209.
- Alexandre Pomar**, "Cabrita Reis e Sarmiento: Metropolis", in *Expresso*, Lisboa, 24 de Novembro de 1990.
- João Pinharanda**, "Do fim para o princípio", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 30 de Novembro de 1990, p. 30.
- Eduardo Paz Barroso**, "O Mundo claro e escuro", in *Jornal de Notícias*, Porto, 1 de Dezembro de 1990.
- José Guimarães**, "Entre o olhar e a paixão", in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 7 de Dezembro de 1990.
- Alexandre Melo**, "Julião Sarmiento: os naufragos do céu", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 8 de Dezembro de 1990, pp. 93-94.
- António Cerveira Pinto**, "Frutos maduros", in *O Independente* ("Vida 3"), Lisboa, 14 de Dezembro de 1990, p. 70.
- Leonor Nazaré**, "Julião Sarmiento", *Expresso*, Lisboa ("Cartaz"), 22 de Dezembro de 1990, p. 12.
- 1991** **Bettina Pauly**, "Julião Sarmiento", in *Contemporanea*, nº 24, New York, Janeiro de 1991, pp. 70-75.
- João Pinharanda**, "Dias de escuro e de Luz", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 4 de Janeiro de 1991.

João Miguel Fernandes Jorge, "Dois momentos: dias de escuro e de luz", in *O Independente* ("Vida"), Lisboa, 11 de Janeiro de 1991, p. 28.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento em Sevilha e Paris", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 25 de Janeiro de 1991, p. 33.

Michael Tarantino, "Julião Sarmiento", in *Artscribe*, n.º 85, London, Janeiro-Fevereiro de 1991, pp. 90-91.

Anna Tilroe, "Een Kolossale bruine mandarijn", in *Artscribe*, n.º 85, London, Janeiro-Fevereiro de 1991.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento em Sevilha e Paris", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 25 de Janeiro de 1991, p. 33.

Françoise Bataillon, "Julião Sarmiento, le mystère de Sintra", in *Beaux Arts*, n.º 87, Paris, Fevereiro de 1991.

Maria Antónia de Castro, "Julião Sarmiento", in *El Pais*, Madrid, 2 de Fevereiro de 1991.

Leonor Nazaré, "Julião Sarmiento em Sevilha", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 9 de Fevereiro de 1991, p. 34.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento: colecções (pintura sobre papel 1981-85)", in *Artes & Leilões*, n.º 8, Lisboa, Fevereiro-Março de 1991, pp. 63-66.

Anne Dagbert, "Julião Sarmiento", in *Art Press*, n.º 157, Paris, Abril de 1991, p. 106.

Dóris Graça Dias, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 15 de Outubro de 1991.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento em Roterdão", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 21 de Outubro de 1991, p. 39.

Helleen Schoone, "Op Zoel Naar Waarheid en Liefde", in *Magazijn*, Roterdão, n.º 209 (Novembro de 1991), pp. 26-27.

Anna Tilroe, "Een kolossale bruine mandarijn", in *De Volkskrant*, Amsterdam, 1 de Novembro de 1991, p. 6.

Alexandre Pomar, "Sarmiento no Museu", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 2 de Novembro de 1991, p. 103.

João Pinharanda, "Do fim para o princípio", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 30 de Novembro de 1991, p. 30. [Tenho]

Cees van der Geer, "Beeldende kunst mag weer verhaal vertellen", in *Goudsche Courant, Haagsche Courant*, Den Haag, 14 de Novembro de 1991.

Dorothy Spears, "Julião Sarmiento", in *Arts Magazine*, Vol. 66, n.º 4, New York, Dezembro de 1991, p. 62.

Chaké Matossian, "Tríptico em Ganda", in *Artes Plásticas*, Ano 2, n.º 14, Lisboa, Dezembro de 1991.

Alfred MacAdam, "Julião Sarmiento, Louver", in *Artnews*, Vol. 90, n.º 10, New York, Dezembro de 1991, p. 132.

António Cerveira Pinto, "Byron & Sarmiento no Witte the With", in *K-Capa*, n.º 15, Lisboa, Dezembro de 1991.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento: 'Pinturas Brancas'", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 6 de Dezembro de 1991.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento: 'Pinturas Brancas'", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 20 de Dezembro de 1991, p. 30.

Alexandre Pomar, "Com olhos de ver", in *Expresso*, Lisboa, 14 de Dezembro de 1991.

José Luís Porfírio, "As fábulas do fim", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 14 de Dezembro de 1991.

Leonor Nazaré, "Julião Sarmiento, Cómicos/Luís Serpa", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 21 de Dezembro de 1991, p. 8.

Luisa Soares Oliveira, "Imagem, atitude, linguagem", in *Público*, Lisboa, 27 de Dezembro de 1991.

Margarida Amaro, "Julião Sarmiento: pinturas brancas", in *Jornal*, Lisboa, 27 de Dezembro de 1991.

Isabel Carlos, "Julião Sarmiento, Galeria Cómicos/Luís Serpa" in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 28 de Dezembro de 1991, p. 17.

1992 Jan Avgikos, "Julião Sarmiento, Louver Gallery", in *Artforum*, Vol. XXX, nº 5, New York, Janeiro de 1992, pp. 98-99.

João Miguel Fernandes Jorge, "Pinturas brancas", in *O Independente* ("Vida"), Lisboa, 3 de Janeiro de 1992, p. 23.

Alexandre Pomar, "Documenta: cinco anos depois", in *Expresso*, Lisboa, 4 de Janeiro de 1992.

Alexandre Pomar, "Julião Sarmiento", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 4 de Janeiro de 1992, p. 8.

Evandro Salles, "A floresta vira laboratório", *Jornal de Brasília*, 29 de Janeiro de 1992.

Clara Lencastre, "Mosquitos no museu", in *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 de Janeiro de 1992.

Angélica de Moraes, "A Amazónia de Sarmiento", in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 6 de Março de 1992, p. 18.

Wim Van Mulders, "Juliao Sarmiento en Michael Byron, John Ahearn & Rigoberto Torres", in *Droom en Daad*, Gent, 9 de Março de 1992, pp. 12-20.

Isabel Carlos, "Julião Sarmiento", in *Flash Art International*, Vol. XXV, nº 163, Milano, Março-Abril de 1992, p. 126.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 19 de Maio de 1992, p. 19.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento: a pintura da maturidade", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 22 de Maio de 1992.

Eduardo Paz Barroso, "Uma pintura succulenta", in *Jornal de Notícias*, Porto, 29 de Maio de 1992.

José Luis Porfírio, "O todo e os seus fragmentos", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 30 de Maio de 1992, pp. 96-97.

João Pinharanda, "Julião Sarmento", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 29 de Maio de 1992, pp. 18-19.

Alexandre Pomar, "Julião Sarmento", in *Expresso*, Lisboa, 6 de Junho de 1992.

Leonor Nazaré, "Julião Sarmento", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 13 de Junho de 1992, p. 24.

João Pinharanda, "Julião Sarmento", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 16 de Junho de 1992.

João Miguel Fernandes Jorge, "Julião Sarmento", in *O Independente* ("Vida"), Lisboa, 26 de Junho de 1992, p. 54.

Luísa Soares de Oliveira, "Julião Sarmento, Retrospectiva", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 26 de Junho de 1992, p. 19.

1993 **João Pinharanda**, "'O espaço entre as coisas'", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 7 de Maio de 1993, pp. 18-19.

José Luis Porfírio, "O lugar do mestre", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 15 de Maio de 1993, p. 17.

Emídio Rosa de Oliveira, "Errâncias em torno do corpo", in *Visão*, nº 9, Lisboa, 20 de Maio de 1993, p. 81.

António Cerveira Pinto, "A Cegueira da Pintura", in *Independente*, Lisboa, 21 de Maio de 1993.

António Bacalhau, "Julião Sarmento regressa a casa", in *Artes & Leilões*, Ano 4, n.º 20, Lisboa, Junho-Julho 1993, p. 83.

Leonor Nazaré, "Julião Sarmento, Gulbenkian", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 12 de Junho de 1993, p. 13.

Rocha de Sousa, "Dias de Escuro e Morte", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 15 de Junho de 1993.

João Pinharanda, "Julião Sarmento", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 25 de Maio, 1993.

João Miguel Fernandes Jorge, "Julião Sarmento", in *O Independente* ("Vida"), Lisboa, 25 de Junho de 1993, pp. 40-41.

João Pinharanda, "Julião Sarmento", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 30 de Julho de 1993.

Alexandre Melo, "A importância de ser actual", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 10 de Dezembro de 1993, pp. 60-61.

António Cerveira Pinto, "Sem Escrúpulos", in *Independente*, Lisboa, 17 de Dezembro de 1993.

- 1994** **Alexandre Pomar**, "Pintor e personagem", in *Expresso*, Lisboa, [?-?-1993/4?].
- Luísa Soares de Oliveira**, "Julião Sarmiento e Juan Munõz", in *Público*, Lisboa, 7 de Janeiro de 1994.
- Michael Tarantino**, "Dorner, Dujorie, Klingelholler, Sarmiento", in *Galleries Magazine*, n.º 58, Paris, Fevereiro-Março de 1994, p. 109.
- Waldemar Januszczak**, "A State of Confusion", in *The Sunday Times*, London, 13 de Março de 1994, pp. 28-29.
- Delfim Sardo**, "Peep-show", in *Semanário*, Lisboa, 21 de Maio de 1994, p. 58.
- Ramon F. Reboiras**, "Julião Sarmiento: objectos do desejo", in *Cambio 16*, Madrid, 6 de Junho de 1994, pp. 110-111.
- Adrian Searle**, "Beyond the Pale", "Beyond the Pale", in *The Independent*, London, 22 de Novembro de 1994, p. 2.
- 1995** **Vicente Jarque**, "Julião Sarmiento", in *El Guía. Ars Mediterranea*, nº 5-6, Barcelona, 1995, p. 181.
- João Pinharanda**, "Sinais de febre", in *Público*, Lisboa, 23 de Janeiro de 1995, p. 32.
- Isabel Carlos**, "Julião Sarmiento, Galeria Pedro Oliveira", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 16 de Fevereiro de 1995, p. 22.
- Carlos Vidal**, "Mediocridade Satisfeita", in *A Capital*, Lisboa, 16 de Fevereiro de 1995.
- João Pinharanda**, "Julião Sarmiento", in *Público*, Lisboa, 10 de Junho de 1995.
- Isabel Carlos**, "Julião Sarmiento, Edifício das Caldeiras.", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 10 de Junho de 1995, p. 19.
- João Pinharanda**, "Filmes experimentais portugueses dos anos 70, no Monumental. A noite e o sexo", in *Público*, Lisboa, 21 de Junho de 1995, p. 28.
- Margarida Medeiros**, "A permanência das formas", in *Público* ("Zoom"), Lisboa, 23 de Junho de 1995, p. 11.
- João Pinharanda**, "Leda e o Cisne", in *Público* ("Zoom"), Lisboa, 23 de Junho de 1995, p. 28.
- João Pinharanda**, "Eterno reconhecimento, eterna continuidade", in *Público*, Lisboa, 30 de Junho de 1995, p. 28.
- Tereza Coelho**, "Sarmiento fotógrafo", in *Público* ("Público Magazine"), Lisboa, 4 de Agosto de 1995, pp. 68-72.
- Leonor Nazaré**, "A volúpia da fuga", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 12 de Agosto de 1995, p. 13.
- Claude Lorent**, "Cris inaudibles, blanc affectif", in *Le Soir*, Brussel, 13 de Novembro de 1995.
- 1996** **Alexandre Melo**, "Ver e desejar", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 2 de Março de 1996, p. 15.

Martha Schwendener, "Julião Sarmiento, 'Selfish, Proud, Cunning and Regardless of Others'", in *Time Out New York*, n.º 30, New York, 17 de Abril de 1996, p. 22.

Richard Vine, "'Julião Sarmiento at Sean Kelly'", in *Art in America*, Vol. 84, n.º 11, New York, Novembro de 1996, p. 114.

Martin Coomer, "Juliao Sarmiento", in *Time Out*, London, 27 de Novembro de 1996, p. 53.

Alexandre Melo, "Milhões de imagens sobre imagens", in *A Phala* (Número Especial: *Justine e Juliette*), n.º 47, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, pp. XII-XIII.

1997 Alexandre Melo, "Border Crossing", in *Artforum*, Vol. XXXVI, n.º 6, New York, Fevereiro de 1997, pp. 33-35.

Sara Greenberg, "Sarmiento Goes to Venice", in *The Art Newspaper* ("Suplement I & II"), Vol. VIII, n.º 68, London, Março de 1997, pp. I e VII.

Joana Leitão de Barros, "Arte branca", in *Diário de Notícias (suplemento DNA)*, Lisboa, 26 de Abril de 1997, p. 37.

João Pinharanda, "Em memória de Casanova (ou das suas mulheres)", in *Público* ("Suplemento"), Lisboa, 13 de Junho de 1997.

Adrian Searle, "A Bone to Pick With the Biennale", in *The Guardian International*, London, 17 de Junho de 1997.

Renata Sikorónja, "Portugal: Julião Sarmiento", in *Noëma*, n.º 44, Salzburg, Junho-Julho de 1997, p. 92.

Keith Patrick, "Julião Sarmiento & Rachel Whiteread at the 47th Venice Biennale", in *Contemporary Visual Arts*, n.º 16, London, Julho-Setembro de 1997, pp. 70-71.

Adam Gopnik, "The Repressionists", in *New Yorker*, New York, 14 de Julho de 1997, pp. 86-88.

Dan Cameron, "'47th Venice Biennale'", in *Artforum*, New York, Vol. XXXVI, n.º 1, Setembro de 1997, pp. 118-120.

Marcia E. Vetrocq, "The 1997 Venice Biennale: a Space Odissey", in *Art in America*, Vol. 85, n.º 9, New York, Setembro de 1997, pp. 66-77.

Peter M. Bode, "Wo auch die Balken tanzen", in *AbendZeitung*, München, 24 de Outubro de 1997, p. 5.

Birgit Sonna, "Casanova und die Liebe zur Geometrie", in *Süddeutsche Zeitung*, München, 24 de Outubro de 1997, p. 14.

1998 David Green, "A Conversation Piece: John Murphy / Julião Sarmiento", in *Contemporary Visual Arts*, n.º 20, London, 1998, pp. 72-73.

Bill Arning, "Julião Sarmiento, 'Suffering, Despair and Ascent'", in *Time Out New York*, New York, 15 de Janeiro de 1999.

Ken Johnson, "Julião Sarmiento", in *The New York Times*, New York, 16 de Janeiro de 1998.

Delfim Sardo, "Le bât qui blesse: le travail de Julião Sarmiento", in *Parachute. Art Contemporain*, n.º 89, Montréal, Janeiro-Março de 1998, pp. 4-9.

Neville Wakefield, "Julião Sarmiento Works that Elegantly Turn Contradiction into Paradox", in *Elle Deco*, Vol. 9, n.º 1, New York, Fevereiro-Março de 1998, pp. 60, 62 e 64.

Paola Naldi, "La pittura è come un film", in *la Repubblica*, Roma, 20 de Março de 1998, p. XII.

Teresa Macrì, "Oscuri desideri d'artista", in *Il Manifesto*, Roma, 29 de Março de 1998, p. 6.

Delfim Sardo, "Electric Ladyland", in *A Phala*, n.º 64, Lisboa, Abril de 1998, pp. 33-34.

Manuel Morato, "'Carpe diem' em imagens", in *Comércio do Porto* ("Suplemento"), 4 de Maio de 1998, p. 33.

Adrian Searle, "What's it All About?", in *The Guardian*, London, 28 de Julho de 1998, pp. 8-9.

Jane de Burgh, "The Art of Conversation", in *The Lancet*, Oxford, 1 de Agosto de 1998.

Mina Mehta, "John Murphy, Julião Sarmiento: a Conversation Piece", in *Art Monthly*, n.º 219, London, Setembro de 1998, pp. 36-38.

Tony Godfrey, "John Murphy, Julião Sarmiento", in *Untitled*, n.º 17, London, Outono de 1998, p. 22.

1999 **Michael O'Sullivan**, "Sarmiento's Dismembered Messages", in *The Washington Post Weekend*, Washington, 19 de Fevereiro de 1999, pp. 55-56.

Carlo Ducci, "J. Sarmiento", in *Vogue Italia*, n.º 583, Milano, Março de 1999, pp. 610-615.

Barbara A. MacAdam, "Julião Sarmiento", in *Artnews*, New York, Vol. 98, n.º 3, Março de 1999, p. 135.

Alexandre Melo, "Sob o signo de escorpião", in *Vogue Brasil*, n.º 252, São Paulo, Março de 1999, pp. 146-147.

Maria Hirszman, "Sarmiento mostra seus segredos e mentiras", in *O Estado de S. Paulo* ("Caderno 2"), São Paulo, 3 de Março de 1999, p. 10.

Paola Naldi, "La pittura è come un film", in *la Repubblica*, Ano 23, n.º 67. p. XII.

Howard Risatti, "Julião Sarmiento", in *Artforum*, Vol. XXXVII, n.º 8, New York, Abril de 1999, pp. 126-127.

João Pinharanda, "#8 Julião Sarmiento", in *Público*, Lisboa, 14 de Maio de 1999, p. 32.

Joanna Shaw-Eagle, "Fundamentally Haunting and Strange", in *The Washington Times* ("Arts"), Washington, 22 de Maio de 1999, p. 2.

Felipe Chaimovich, "Julião Sarmiento", in *Art/Text*, n.º 66, Los Angeles, Agosto-Outubro de 1999, p. 83.

Jan Avgikos, "Julião Sarmiento: Flashback", in *Artforum*, Vol. XXXVIII, n.º 1, New York, Setembro de 1999, p. 50.

Miguel Cereceda, "Cartografía del deseo", in *ABC Cultural*, Madrid, 16 de Outubro de 1999, p.

36.

R. Sierra, "La mujer y la selva como obsesiones", in *El Mundo*, Madrid, 16 de Outubro de 1999, p. 50.

Mariano Navarro, "Sarmiento, esa oscura huella de deseo", in *El Mundo*, Madrid, 24 de Outubro de 1999, p. 33.

Laura Revuelta, "Laberinto de pasiones", in *ABC*, Madrid, 29 de Outubro de 1999.

Delfim Sardo, "De Reajo", in *Arte y Parte*, nº 23, Santander, Outubro-Novembro de 1999, pp. 82-92.

Fernando Huici, "Viaje en Torno a Julião Sarmiento", in *El Pais*, Madrid, 6 de Novembro de 1999.

João Pinharanda, "Pinturas Brancas em espiral", in *Público* ("Artes"), Lisboa, 12 de Novembro de 1999, pp. 30-31.

João Pinharanda, "Uma antológica de Julião Sarmiento a apresentar em Lisboa", in *Público* ("Artes"), Lisboa, 12 de Novembro de 1999, pp. 30-31.

José Ignacio Aguirre, "Metamorfosis de la obsesión", in *El Mundo*, Madrid, 10 de Dezembro de 1999.

2000 **Saul Anton**, "Julião Sarmiento, 'A Film Installation'", in *Time Out New York*, New York, 13 de Janeiro de 2000, p. 52.

Adrian Searle, "Flashback", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 9 de Fevereiro de 2000, p. 34.

James Lingwood, "Escavar o intangível", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 9 de Fevereiro de 2000, p. 34.

Bernardo Pinto de Almeida, "Una dramaturgia blanca", in *Lapiz*, Ano XIX, nº 161, Madrid, Março de 2000, pp. 55-63 (reeditado in *As imagens e as coisas*. – Porto: Campo das Letras, 2002. pp. 201-208).

Celso Martins, "Para uma arqueologia do desejo", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 4 de Março de 2000, pp. 18-19.

José Luis Porfírio, "Circularidade sem fim", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 4 de Março de 2000, pp. 18-19.

Rute Manuel, "Julião Sarmiento. 'Flashback'", in *Comércio do Porto*, Porto, 12 de Março de 2000, p. 16.

Ruth Rosengarten, "Julião Sarmiento - Um contador de bocados de histórias", in *Visão*, nº 367, Lisboa, 23 de Março de 2000, p. 122.

Alexandre Melo, "Julião Sarmiento, Palacio de Velázquez/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía", in *Artforum*, Vol. XXXVIII, nº 8, New York, Abril de 2000, pp. 145-146.

Charles Darwent, "Video art takes on Hollywood", in *The Independent*, London, 30 de Abril de 2000, p. 5.

Adrian Searle, "Step into another world", in *The Guardian*, London, 4 de Maio de 2000, pp. 8-9.

William Packer, "Screening time", in *Financial Times*, London, 6 de Maio de 2000, p. VI.

Mário Pires Cordeiro e Pedro Paiva, "Flashback", in *Os Fazedores de Letras*, Ano VIII, n.º 34 Lisboa, Maio de 2000, pp. 16-17.

Polly Staple, "Video Show House", in *Art Monthly*, n.º 238, London, Julho-Agosto de 2000, pp. 11-14.

João Pinharanda, "Literatura, mentiras e polaroids", in *Público*, Lisboa, 12 de Dezembro de 2000.

- 2001** **Mário Pires Cordeiro**, "A qualidade da obra de Julião Sarmento é reconhecida internacionalmente, expõe um pouco por todo o lado desde há 25 anos", in *Semanário Económico*, 19 de Outubro de 2001.

Ana Ruivo, "A distância do gesto", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 20 de Outubro de 2001.

Amei Wallach, "Display Times", *Home Style*, Nova Iorque, Dezembro de 2001 a Janeiro de 2002, pp. 56-63.

- 2002** **Óscar Faria**, "Estratégias de sedução entre Julião Sarmento e Atom Egoyan", in *Expresso*, Lisboa, 25 de Janeiro de 2002.

Marco Cruz, "O fascínio do que está para além da visão", *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 de Janeiro de 2002.

Alexandre Pomar, "Julião Sarmento e Atom Egoyan", in *Expresso*, 16 de Fevereiro de 2002, p. 27.

Martin Herbert, "Julião Sarmento", in *Art Review*, Volume LIII, London, Fevereiro de 2002, pp. 56-57.

David Barro, "Ausencia y deseo", in *Lapiz*, Madrid, Vol. XXI, n.º 181, Março de 2002, pp. 56-59.

Vanessa Rato, "João Tabarra (e Julião Sarmento) na Bienal de São Paulo", in *Público*, Lisboa, 8 de Março de 2002, p. 44.

Anthony Downey, "Julião Sarmento: Doppelgänger", in *Contemporary*, London, 30 de Março de 2002, p. 103.

Alexandre Melo, "Atom Egoyan/Julião Sarmento, Museu de Arte Contemporânea de Serralves", in *Artforum*, Vol. XL, n.º. 9, New York, Maio de 2002, p. 188.

Maria Francisca Seabra, "Julião Sarmento, 'A tela, a imagem e o som'", in *Lux Woman*, Lisboa, n.º 19, Outubro 2002, pp. 62-66. [Tenho]

João Pinharanda, "Julião Sarmento: O Desejo e o Tempo", *Público*, Lisboa, 7 de Novembro de 2002, pp. 42 e 43 (reeditado in *Stormmagazine*, n.º 9, Dez. 2002/Jan. 2003; revista on-line, dir. Helena Vasconcelos:
<http://www.stormmagazine.com/novodb/arqmais.php?id=32&sec=&secn=>).

- Vera Valadas Ferreira**, "Exposição retrospectiva de Julião Sarmento", in *A Capital*, Lisboa, 8 de Novembro de 2002.
- Ana Ruivo**, "A parte e o todo", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 16 de Novembro de 2002, p. 29.
- Gabriele Magnani**, "Pittura in movimento", in *AD Architectural Digest*, nº 259, Milano, Dezembro de 2002, p. 284.
- 2003** **Luísa Soares de Oliveira**, "Julião Sarmento. Trabalhos dos Anos 70", *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 18 de Janeiro de 2003.
- João Lopes**, "O desejo é uma coisa política", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Fevereiro de 2003, p. 2.
- Alexandre Melo**, "Um beijo infinito", in *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 1 de Fevereiro de 2003, p. 40.
- Ricardo Nicolau**, "Uma ontológica?", in *Pangloss*, Lisboa, Fevereiro de 2003, pp. 7-9.
- Clara Ferreira Alves**, "Bauhaus Blues", in *Prototipo*, nº8, Lisboa, Março de 2003, pp. 94-95.
- Celso Martins**, "Julião Sarmento", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 29 de Março de 2003, p. 33.
- Delfim Sardo**, "Julião Sarmento", in *Pangloss*, Lisboa, nº 2, Abril 2003, p. 27.
- Gert Gliewe**, "Ein strenger Striptease in der Galerie", in *Abendzeitung* ("Kultur"), München, 22 de Maio de 2003, pp. 19-20.
- 2004** **Otto Neumaier**, "Die wilden Jahre von Lissabon – Julião Sarmento. Museu Nacional de Arte Contemporanea, Lissabon", in *Frame*, nº 13, Wien, Janeiro-Fevereiro de 2004, p. 91.
- Luísa Soares de Oliveira**, "À deriva no mundo que nos rodeia", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 20 de Março de 2004, pp. 22-23.
- Nuno Crespo**, "O desejo como geografia terrestre", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 2 de Abril de 2006, pp. 18 e 19.
- Alberto Sánchez**, "Julião Sarmento: *Echo*", in *Exit Express*, nº 3, Madrid, Maio de 2004, p. 24.
- Maie de Brugerolle**, "John Baldessari, Julião Sarmento and Lawrence Weiner", in *Flash Art International*, nº 236, Milano, Maio-Junho de 2004, pp. 148-149.
- Maie de Brugerolle**, "Drift", in *Art Press*, nº 302, Paris, Junho de 2004, pp. 70 e 71.
- Nuno Crespo**, "Presenças espectrais", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 16 de Outubro de 2004, p. 17.
- 2005** **Vanessa Rato**, "Julião Sarmento expõe no Palácio Nacional de Queluz", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 31 de Março de 2005, p. 39.
- Celso Martins**, "Imagem e montagem", in *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 9 de Abril de 2005, p.41.
- Rocha de Sousa**, "Julião Sarmento, os passos contados", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 11 de Maio de 2005.

Nuno Crespo, "A arte da transformação", in *Público (Mil Folhas)*, Lisboa, 21 de Maio de 2005, p. 18.

2006 **Paula Lobo**, "Sarmiento múltiplo", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 6 de Janeiro de 2006, p. 34.

Inês Sampaio, "Julião Sarmiento mostra 'discurso em abstracto'", in *Correio da Manhã*, Lisboa, 22 de Fevereiro de 2006, p. 45.

Hugo Bordeira, "Julião Sarmiento expõe em Londres", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de Fevereiro de 2006, p. 36.

Ana Dias Ferreira, "Julião Sarmiento expõe edições em Badajoz", in *Público*, Lisboa, 24 de Março de 2006, p. 32.

Paula Lobo, "MEIAC de Badajoz faz retrospectiva de Julião Sarmiento", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de Março de 2006, p. 35.

Nuno Crespo, "O desejo como geografia terrestre", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 2 de Abril de 2006, pp. 18 e 19.

Adrian Searle, "The Watcher Watched" in *MDD: Museum DoorDacht*, nº 2, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Maio de 2006, pp. 28-35.

Meredith Mendelsohn

"Character Studies", in *ArtNews*, Volume 105, n.º 10, New York, Novembro de 2006, p. 52.

Bernardo Pinto de Almeida, "El Principio del Placer", in *Arte y Parte Revista de Arte*, nº 66, Santander, Dezembro de 2006 – Janeiro de 2007, pp. 38-45.

HEMEROGRAFIA (OUTRAS REFERÊNCIAS)
artigos em jornais e em revistas não exclusivamente
dedicados à obra de julião sarmento
[organizado cronologicamente]

- 1975** **Fernando Azevedo**, "Gravura Portugaise Contemporaine 1910-1975 no Centro Cultural Português de Paris", in *Colóquio / Artes*, 2.º s., n.º 23, Lisboa, Junho de 1975, p. 76.
- Ernesto de Sousa**, "Special on Photoworks", in *Vida Mundial*, Lisboa, 10 de Julho de 1975, p. 6
- Ernesto de Sousa**, "Fotografia no Fundão", in *Vida Mundial*, Lisboa, 17 de Julho, 1975, p. 6.
- Eduardo Batarda**, "Exposições em Lisboa", in *Sempre Fixe* ("2.º Caderno"), Lisboa, 12 de Julho de 1975, p. V.
- 1976** **Rui Mário Gonçalves**, "1975-1976 Lisboa", in *Colóquio / Artes*, 2.º s., n.º 29, Lisboa, Outubro de 1976), pp. 33-39.
- Ernesto Sousa**, "Três 'Exposições' na Polónia", in *Colóquio / Artes*, 2.ª s., n.º 30, Dezembro de 1976, p. 80.
- 1977** **Eurico Gonçalves**, "Exposições em Lisboa", in *Diário Popular* ("Suplemento"), Lisboa, 10 Novembro 1977, p. I.
- 1978** **Laura M. (Leonel Moura)**, "Patrick Mohr & Julião Sarmiento", in *Página Um*, Lisboa, 17 de Fevereiro de 1978, p. 24.
- Fernando Pernes**, "Carta do Porto. De Cruz Filipe a Augusto Gomes", in *Colóquio / Artes*, 2.º s., n.º 36, Lisboa, Março de 1978, p. 68.
- Ernesto Sousa**, "Exposições no estrangeiro. Onze artistas de hoje", in *Colóquio / Artes*, 2.ª s., n.º 36, Lisboa, Março de 1978, p. 75.
- Rui Mário Gonçalves**, "Carta de Lisboa (1)", in *Colóquio / Artes*, 2.º s., n.º 38, Lisboa, Junho de 1978, pp. 58-60.
- Rui Mário Gonçalves**, "Carta de Lisboa. Panorama das galerias", in *Colóquio / Artes*, 2.º s., n.º 39, Lisboa, Dezembro de 1978, pp. 64-65. [Tenho]
- 1979** **Edgardo Xavier**, "Vã-Guarda e Vanguarda: temas para meditação", in *A Tarde*, Lisboa, 28 de Fevereiro de 1979.
- Rocha de Sousa**, "Aspectos das artes plásticas em Portugal", in *Sema*, n.º 1, Lisboa, Primavera de 1979, pp. 2-5.
- Ernesto Sousa**, "Carta de Malpartida", in *Colóquio / Artes*, 2.ª s., n.º 42, Lisboa, Setembro de 1979, pp. 64-65.

- José-Augusto França**, "A fotografia como arte. A arte como fotografia", in *Colóquio / Artes*, 2.º s., n.º 42, Lisboa, Setembro de 1979, pp. 64-65.
- Eurico Gonçalves**, "LIS'79. Exposição Internacional de Desenho" in *Diário Popular*, Lisboa, 8 de Novembro 1979.
- Edgardo Xavier**, "LIS'79 uma Bienal contestada.", in *A Tarde*, Lisboa, 4 de Novembro de 1979.
- Edgardo Xavier**, "LIS'79 uma bienal de desenho?", in *Expresso*, Lisboa, 30 de Novembro de 1979.
- 1980** **Ana Hatherly**, "Quelques cineastes venus des autres arts", in *CinémAction* ("Cinemas d'avant-garde"), n.º 10-11, Paris, Primavera-Verão de 1980, pp. 173-174.
- António Cerveira Pinto**, "Espaços de leitura para quatro exposições", in *Diário Popular*, 6 de Março de 1980, p. IX.
- Francisco Belard**, "'Novíssimos cineastas' portugueses em manifestações internacionais", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 de Abril de 1980.
- Edígio Álvaro**, "Os Portugueses na Bienal de Paris", in *Diário de Notícias* ("2.º Caderno/Cultura"), Lisboa, 23 de Outubro de 1980.
- Maria Rogado**, "XI Bienal de Paris: 'uma aventura necessária'", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 23 de Outubro, 1980.
- António Cerveira Pinto**, "Crise e Vanguarda", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 23 de Outubro, 1980.
- 1981** **Eurico Gonçalves**, "As artes plásticas em 1980" in *Diário Popular* ("DP/Suplemento Letras e Artes"), Lisboa, 8 de Janeiro 1981, p. II e III.
- 1982** **João Lopes**, "A teoria e a prática. Audiovisual. A conservação das imagens em movimento", in *Nova Imagem*, n.º 20, Abril de 1982, p. 66.
- António Barros**, "A propósito de", in *Sema*, n.º 4, Lisboa, Maio de 1982, pp. 110-115.
- 1984** **José M. Miranda Justo**, "A propósito de um litoral e algumas atitudes", in *Diário de Lisboa* ("Ler e Escrever - Suplemento Literário"), n.º 151, Lisboa, 15 de Março de 1984.
- A. P.**, "Artes e(m) letras", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de Março de 1984.
- A. P.**, "Pintura e linguagem em debate em Letras", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 de Março de 1984.
- Alexandre Melo e João Pinharanda**, "Queluz já está a arder", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 9 a 15 de Outubro de 1984.
- José Luis Porfírio**, "Oito artistas para os nossos anos 80", in *Expresso*, Lisboa, 13 de Dezembro de 1984.
- 1985** **Alexandre Melo**, "Por mares nunca antes navegados", in *La Luna in las Ciudades*, Madrid, Fevereiro de 1985.

Alexandre Melo, "Artes plásticas en Portugal en los años 80: los descubrimientos", in *Figura*, n.º 5, Sevilha, Primavera-Verão de 1985 pp. 40-46.

Helena Vasconcelos, "Alguns temas para la comprensión del arte português", in *Figura*, n.º 5 Sevilha, Primavera-Verão de 1985.

Alexandre Melo e João Pinhranada, "Arte portuguesa: percursos de diálogo", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 9 de Abril de 1985.

Maria José Mauperrin, "Artes visuais: os novos mercados para a aventura", in *Expresso* ("Actual"), 8 de Junho de 1985, pp. 31-32.

"Julião Samento e José de Guimarães. Dois pintores portugueses vão à feira de Basileia", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 11 de Junho de 1985, p. 15.

Alexandre Melo, "Anos 80: o contemporâneo como território", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 7 de Dezembro de 1985, pp. 50-53.

Paulo Nisa, "O ano das contas já feitas", in *Tempo*, Lisboa, 27 de Dezembro de 1985.

1986 Alexandre Melo, "Arte portuguesa: passar a fronteira", in *Expresso*, Lisboa, 28 de Março de 1986.

Helena Vaz da Silva, "Madrid me mata", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 21 a 27 de Abril de 1986.

Alexandre Pomar, "Cerveira: as alternativas periféricas", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 9 de Agosto de 1986, p. 34.

Alexandre Melo, "Pontevedra: as diversidades da identidade", in *Expresso*, Lisboa, 23 de Agosto de 1986.

Alexandre Pomar, "Madrid: ida e volta ao século XX", in *Expresso*, Lisboa, 1 de Novembro de 1986, pp. 44, 45, 46.

1987 "Arco/87: uma feira espanhola com saldo positivo português", *Jornal de Notícias*, Lisboa, 19 de Fevereiro de 1987.

David Joselit, "Portugal: the Younger Generation", in *Art in America*, Vol. 75, n.º 9, New York, Setembro de 1987, pp. 19, 21, 23.

Enrico Comi, "On Documenta 8", in *Spacio Umano*, n.º 3, Milão, Setembro de 1987.

Alexandre Melo, Alexandre Pomar, José Luís Porfírio, "16 Pintores dos Anos 80", in *Expresso*, Lisboa, 16 de Maio de 1987.

1988 Alexandre Melo, "Dossier Portugal", in *Flash Art International*, n.º 138, Milano, Janeiro-Fevereiro de 1988, pp. 82-87.

Emídio Rosa de Oliveira, "Colectiva na Cómicos", in *Semanário*, Lisboa, 23 de Julho de 1988.

Carlos França, "Fotoporto mês de fotografia", in *Primeiro de Janeiro*, Porto, 14 de Setembro de 1988.

- Ruth Rosengarthen**, "Atenção aos vídeos", in *O Independente*, Lisboa, 16 de Setembro de 1988.
- Alexandre Melo**, "Frente a los complejos", in *El Pais*, Madrid, 3 de Dezembro de 1988.
- Alexandre Melo**, "Quelques artistes contemporains portugais", in *Art Press*, n.º 131, Paris, Dezembro de 1988, S. 7, pp. 44-47.
- 1989** **Carlos França**, "Porto: balanço (possível) de um ano tranquilo", in *Primeiro de Janeiro*, Porto, 4 de Janeiro de 1989.
- Lisa Puyplab**, "Verschusseelte Erlenbnisse", in *Erlanger Nachrichten*, Erlangen, 8 de Fevereiro de 1989.
- Walter Fenn**, "Aus die Tiefe", in *Nurnberger Nachrichten*, Nuremberga, 15 de Fevereiro de 1989.
- Eduardo Paz Barroso**, "Procuram-se personagens para o fim do milénio", in *Jornal de Notícias*, Porto, 16 de Fevereiro de 1989.
- "Artistas de exportação", in *Expresso*, Lisboa, 18 de Fevereiro de 1989.
- Rui Mário Gonçalves**, "Caixa revela novo tesouro", in *O Jornal*, Lisboa, 31 de Março de 1989.
- 1990** **Alexandre Melo**, "As dificuldades do chão", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 27 de Janeiro de 1990.
- Alexandre Melo**, "As dificuldades do chão", in *Expresso*, Lisboa, 27 de Janeiro de 1990, pp. 207 e 209.
- Alexandre Melo**, "Tópicos da internacionalização", in *Artes & Leilões*, Lisboa, Ano 1, n.º 3, Fevereiro-Março de 1990.
- João Pinharanda**, "A exposição dos anos 80", in *Artes & Leilões*, Ano 1, n.º 3, Lisboa, Fevereiro-Março de 1990.
- António Cerveira Pinto**, "A arte aos seus pés?", in *O Independente* ("Vida 3"), Lisboa, 16 de Fevereiro de 1990, p. 32.
- António Cerveira Pinto**, "Um lugar comum", in *O Independente* ("Vida 3"), Lisboa, 2 de Março de 1990, p. 39.
- João Pinharanda**, "Uma nova fronteira por sete portugueses", in *Público*, Lisboa, 17 de Março de 1990, p. 24.
- António Cerveira Pinto**, "Buropolis", in *O Independente* ("Vida 3"), Lisboa, 3 de Maio de 1991, pp. 44-45.
- João Pinharanda**, "Uma estação no limbo", in *Público*, Lisboa, 24 de Agosto de 1990.
- João Pinharanda**, "Menez, Amadeo, Vieira, Pistolletto, Croft, Muntadas, Sarmiento...", in *Público*, Lisboa, 22 de Setembro de 1990, p. 5.
- 1991** **P. R. M.**, "Arte portuguesa contemporânea. À procura do denominador comum", in *Público*, Lisboa, 13 de Janeiro de 1992.

"ARCO 91: recuo português", in *Expresso*, Lisboa, 26 de Janeiro de 1991.

João Paula Ferreira, "Documenta 92. Metropolis 91", in *Expresso*, Lisboa, 9 de Fevereiro de 1991.

João Pinharanda, "A arte em tempo de crise", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 13 de Fevereiro de 1991.

A.A.L., "Metropolis igual a dois", in *O Independente*, Lisboa, 1 de Março de 1991.

Alexandre Pomar, "Selos. Pintura Portuguesa do séc. XX. José-Augusto França", in *Expresso*, Lisboa, 16 de Março de 1991.

António Cerveira Pinto, "Buropolis", in *O Independente*, Lisboa, 3 de Maio de 1991.

Alexandre Melo, "Berlin: entre depois e antes", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 4 de Maio de 1991, pp. 69, 70, 71.

João Pinharanda, "Metropolis, uma grande exposição apenas interessante", in *Artes & Leilões* Ano 2, n.º 10, , Lisboa, Junho-Setembro de 1991.

David Galloway, "'Metropolis': Crossroads or Cul-de-Sac?", in *Art in America*, Vol. 79, n.º 7, New York, Julho de 1991, pp. 47-51.

Luisa Soares Oliveira, "O corpo apagado", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 26 de Julho de 1991, p. 30.

Isabel Carlos, "Desenhos", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 27 de Julho de 1991.

T.C.A., "As funções do desenho", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 30 de Julho de 1991.

Alexandre Melo, "Corpo contra corpo", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 10 de Agosto de 1991, p. 9.

Luisa Soares Oliveira, "Desenhos", in *Público*, Lisboa, 20 de Setembro de 1991.

Leonor Nazaré, "Desenhos", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 21 de Setembro de 1991.

Isabel Braga, "Fugindo do consenso", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 29 de Setembro de 1991.

Bernardo Pindo de Almeida, "Visita rápida ao Tríptico no Museu de Grand", in *Artes & Leilões*, Ano 2, n.º 11, Lisboa, Outubro/Novembro de 1991.

João Pinharanda, "Princípio de estação", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 18 de Outubro de 1991

Carlos França, "Colecção de Serralves: o património de um projecto", in *Semanário*, Lisboa, 21 de Dezembro de 1991.

1992 **Nuno Barreto**, "Quatro artistas portugueses", in *Comércio de Macau*, Macau, 11 de Janeiro de 1992.

Cláudia Diogo, "Novas formas, rostos conhecidos", in *Guia de Macau & Hong Kong*, Macau, 11 de Janeiro de 1992.

Cláudia Diogo, "Um espaço para cada olhar", in *Comércio de Macau*, Macau, 18 de Janeiro de 1992.

Cláudio Leal, "As fronteiras da criação", in *O Liberal*, Belém, 17 de Fevereiro de 1992.

João Pinharanda, "Made in Portugal", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 13 de Março de 1992.

João Pinharanda, "Galerias portuguesas no Japão", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 14 de Março de 1992.

João Pinharanda, "Modalidades artísticas e artistas nacionais", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 22 de Maio de 1992.

João Pinharanda, "Documenta: encontrar o corpo da arte", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 12 de Junho de 1992.

Alexandre Melo, "À chegada do verão", in *Expresso*, Lisboa, 13 de Junho de 1992.

José Luís Porfírio, "O que é isto?", in *Expresso*, Lisboa, 16 de Junho de 1992.

Ana Gomes Ferreira, "Quadros, esculturas e cabrito à transmontana", in *Público*, Lisboa, 16 de Junho de 1992.

Eurico Gonçalves, "Arte contemporânea portuguesa em duas colecções institucionais", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 de Junho de 1992.

João Pinharanda, "XXIII Feira de Arte de Basileia - qualidade artística e lições do mercado", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 22 de Junho de 1992.

Alexandre Melo, "Dias tranquilos em Basileia", in *Expresso*, Lisboa, 4 de Julho de 1992.

António Cerveira Pinto, "Documenta e o Cisne", in *O Independente*, Lisboa, 19 de Setembro de 1992.

João Pinharanda, "A identificação dos cinco", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 18 de Setembro de 1992.

João Pinharanda, "Portugal mostra-se em Madrid", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 25 de Setembro de 1992.

Eurico Gonçalves, "A descomplexidade de soluções plásticas", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 11 de Outubro de 1992.

Dóris Graça Dias, "Dez nomes, dez obras, dez anos", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 13 de Outubro de 1992.

João Pinharanda, "10 Contemporâneos", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 16 de Outubro de 1992.

1993 **João Pinharanda**, "Uma casa e outras imagens", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 6 de Julho de 1993.

1994 **Waldemar Januszczak**, "A State of Confusion", in *The Sunday Times*, London, 13 de Março de 1994, pp. 28-29.

"As possibilidades da pintura", *Público* ("Pública"), Lisboa, 18 de Março de 1994.

Alexandre Melo, "Quantas Histórias tem a Arte?", in *Expresso*, Lisboa, 4 de Maio de 1994, pp. 97-99.

Delfim Sardo, "Serralves sem programação", in *Semanário*, Lisboa, 16 de Julho de 1994.

"O que há de novo? 'Depois de Amanhã'", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 6 de Outubro de 1994.

Teixeira Mendes e Célia Rosa, "Bancos da arte", in *Notícias Magazine*, 9 de Outubro de 1994, pp. 34-39.

José Luis Porfírio, "Um território neutral", in *Expresso*, Lisboa, 15 de Outubro de 1994.

Adrian Searle, "Beyond the Pale", in *The Independent*, London, 22 de Novembro de 1994, p. 2.

Luisa Soares de Oliveira, "A arte de língua portuguesa", in *Público*, Lisboa, 22 de Dezembro de 1994

1996 **Alexandre Pomar**, "Ilusões perdidas", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 12 de Fevereiro de 1996.

Isabel Carlos, "Foi um Arco que lhe deu", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 12 de Fevereiro de 1996.

Óscar Faria, "Exposições novas no Porto, Coimbra e Famalicão. Artes partilhadas", in *Público* ("Pública"), Lisboa, 19 de Abril de 1996.

Óscar Faria, "Românticos e surrealistas", in *Público* ("Pública"), Lisboa, 20 de Abril de 1997.

Tereza Salvado, "Fundação Cupertino de Miranda junta nomes famosos da pintura", in *Semanário Económico*, 3 de Maio de 1996.

César Príncipe, "Visões partilhadas", in *Jornal de Notícias*, Lisboa, 19 de Maio de 1996.

António Cerveira Pinto, "Imagine this artist...", in *O Independente*, Lisboa, 12 de Julho de 1996.

Alexandre Pomar, "Colecção Berardo apresentada em Londres", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 13 de Julho de 1996.

Alexandre Pomar, "Paris Sempre", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 12 de Outubro de 1996.

Luísa Soares de Oliveira, "Arte subterrânea", in *Público*, Lisboa, 11 de Dezembro de 1996.

José Luís Porfírio, "Depois de tudo", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 14 de Dezembro de 1996.

1997 "Portugal das artes", in *Capital*, Lisboa, 14 de Janeiro de 1997.

Alexandre Melo, "Border Crossing", in *Artforum*, Vol. XXXVI, nº 6, New York, Fevereiro de 1997, pp. 33-35.

Alexandre Pomar, "Veneza marca Bienal", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 1 de Fevereiro de 1997.

Armindo Cachada, "Arte contemporânea no Paço dos Duques", in *Jornal de Notícias*, Lisboa, 7 de Fevereiro de 1997.

Miguel Gaspar, "Todos os artistas vão dar a Madrid", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 12 de Fevereiro de 1997.

Alexandre Pomar, "Portugal e Caraíbas na Arco 98", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 1 de Março de 1997.

José-Augusto França (entrevista com Celso Martins), "José-Augusto França. 'Tenho horror aos vendilhões'", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 28 de Março de 1997.

Luisa Soares de Oliveira (entrevista a **Alexandre Melo**), "Dar visibilidade a Portugal", in *Público* ("Suplemento"), Lisboa, 30 de Março de 1997.

João Pinharanda, "A enciclopédia Berardo de arte", in *Público* ("Pública"), Lisboa, 5 de Maio de 1997.

Francisco Barrosa, "Uma exposição para inglês ver?", in *A Capital*, Lisboa, 14 de Maio de 1997.

João Pinharanda, "Diálogo artístico peninsular", in *Público* ("Pública"), Lisboa, 19 de Maio de 1997.

Alexandre Pomar, "Veneza: Bienal 97", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 7 de Junho de 1997.

João Pinharanda, "Uma visão das vanguardas" in *Público* ("Suplemento"), Lisboa, 11 de Junho de 1997.

Adrian Searle, "A Bone to Pick With the Biennale", in *The Guardian International*, London, 17 de Junho de 1997.

Óscar Faria, "Alternativa, 20 Anos depois", in *Público* ("Pública"), Lisboa, 29 de Junho de 1997.

Óscar Faria, "A Importância de se chamar Ernesto", in *Público* ("Pública"), Lisboa, 29 de Junho de 1997.

Óscar Faria, "Nós Próprios", in *Público* ("Pública"), Lisboa, 4 de Julho de 1997.

Alexandre Pomar, "Questões Alternativas", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 5 de Julho de 1997.

Manuel Mourato, "O Silêncio do Zero", in *O Comércio do Porto*, Porto, 6 de Junho de 1997.

Óscar Faria, "Alternativa Clone", in *Público* ("Suplemento"), Lisboa, 11 de Junho de 1997.

António Cerveiras Pinto, "Perspectiva Zero", in *O Independente*, Lisboa, 11 de Junho de 1997.

João Pinharanda, "A multidão da arte" in *Público* ("Pública"), Lisboa, 6 de Julho de 1997.

Carlos Vidal, "Vanguarda vai mostrar um trajecto 'evolucionista'", in *A Capital*, Lisboa, 31 de Agosto de 1997.

Delfim Sardo, "Ritual em Veneza. Telemóveis, Belinis... e o resto", in *Arte Ibérica*, n.º 7, Lisboa, Lisboa, Agosto-Setembro de 1997, pp. 8-13.

Delfim Sardo, "Alternativa Zero. Quando o zero existia", in *Arte Ibérica*, n.º 7, Lisboa, Agosto-Setembro 1997, p. 19.

Dan Cameron, "47th Venice Biennale", in *Artforum*, Vol. XXXVI, n.º 1, New York, Setembro 1997, pp. 118-120.

Marcia E. Vetrocq, "The 1997 Venice Biennale: a Space Odissey", in *Art in America*, Vol. 85, n.º 9, New York, Setembro de 1997, pp. 66-77.

Silvia Shicó, "Da presença portuguesa às instalações vídeo", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 10 de Setembro de 1997.

1998 **Rocha de Sousa**, "Anatomias", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Janeiro de 1998.

Óscar Faria, "Portugal me mata", in *Público*, Lisboa, 11 de Fevereiro de 1998.

Pedro Dias de Almeida, "Arte de ser português", in *Visão*, 12 de Fevereiro de 1998.

Óscar Faria, "Imagens de Portugal", in *Público*, Lisboa, 12 de Fevereiro de 1998, p. 28.

Ana Marques Gastão, "Portugal ibérico, mas devagar", in *Público*, Lisboa, 13 de Fevereiro de 1998.

Agostinho Santos, "Guterres na ARCO com um 'abraço'", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 13 de Fevereiro de 1998.

Agostinho Santos, "Arte lusa conquista ARCO", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14 de Fevereiro de 1998.

Alexandre Pomar, "Arte portuguesa causa decepção em Madrid", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 14 de Fevereiro de 1998.

António Cerveira Pinto, "Discurso do método", in *O Independente*, Lisboa, 26 de Fevereiro de 1998.

Bernardo Pinto de Almeida, "Badajoz à vista", in *Semanário* ("Metro"), Lisboa, 21 de Fevereiro de 1998, p. 36.

Alexandre Pomar, "Tiro ao ARCO", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 21 de Fevereiro de 1998, pp. 75-83.

João Pinharanda, "Arte portuguesa no estrangeiro" in *Público*, Lisboa, 11 de Abril de 1998, p. 25.

Óscar Faria, "Exposições para todos", in *Público*, Lisboa, 16 de Abril de 1998, p. 19.

Alexandre Pomar, "Circuito do Porto", in *Expresso* ("Cartaz"), Lisboa, 25 de Abril de 1998, pp. 20-22.

Ana Marques Gastão (entrevista a Maria do Corral), "A arte que abandonou o gueto", in *Diário de Notícias* ("Suplemento"), 12 de Maio de 1998, pp. 46-47.

João Pinharanda, "Os contorvessos anos 80", in *Público* ("Artes & Ócios"), Lisboa, 15 de Maio de 1998, p. 18-21.

Luísa Soares de Oliveira, "Lugar para as artes em Lisboa", in *Público*, Lisboa, 20 de Maio de 1998, p. 25.

Rocha de Sousa, "Exposição Antológica", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 17 de Junho 1998, pp. 36-37.

João Pinharanda, "Verão desvairadas gentes", in *Público* ("Artes & Ócios"), Lisboa, 21 de Agosto de 1998, p. 15-17.

Manuel Paixão, "Exposição 'Alternativa Zero' em Palermo", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 17 de Novembro, p. 43.

Adriana Niemeyer, "Alternativa Zero", in *City*, Dezembro 1998.

1999 **Óscar Faria**, "História(s) da Arte", in *Público* ("Artes & Ócios"), Lisboa, 4 de Junho de 1999, p. 20-21.

João Pinharanda, "Desenhos para uma ilha", in *Público* ("Artes & Ócios"), Lisboa, 18 de Junho de 1999, p. 7.

Joana Gorjão Henriques, "207 artistas por Timor", in *Público*, Lisboa, 22 de Outubro de 1999.

Torcatto Sepúlveda, "Arte por Timor", in *Independente*, Lisboa, 22 de Outubro de 1999.

Joana Gorjão Henriques, "A arte por uma escola", in *Público*, Lisboa, 28 de Outubro de 1999.

Luísa Soares de Oliveira, "O oásis no deserto", in *Público* ("Artes"), Lisboa, 3 de Dezembro de 1999.

2000 **João Pinharanda**, "Eciclopédia Berardo: novos capítulos", in *Público* ("Artes & Ócios"), Lisboa, 28 de Janeiro de 2000, pp. 22-23.

María Jesus Ávila, "Anos 70. Agitação e Experimentação", in *Arte Ibérica*, Fevereiro de 2000.

Ana Marques Gastão, "Duas globalizações: petróleo e arte", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 11 de Fevereiro de 2000, p. 51.

Luísa Soares de Oliveira, "A arte dá à costa", in *City*, Lisboa, 1 de Maio de 2000.

Lúcia Marques, "Em câmara lenta", in *Expresso*, Lisboa, 27 de Maio de 2000.

Rocha de Sousa, "Dois oceanos misturados", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 14 de Junho de 2000.

Óscar Faria, "Aposta na arte contemporânea", in *Público*, Lisboa, 17 de Junho de 2000.

Celso Martins, "Mapa da memória", in *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 28 de Outubro de 2000.

Ana Kotowicz, "Um mundo feito de imagens", in *A Capital*, Lisboa, 2 de Novembro de 2000.

Óscar Faria, "Um atlas de imagens", in *Público*, Lisboa, 3 de Novembro de 2000.

Jorge Miguel Gonçalves, "Encontros de Fotografia rompem com o passado", in *Comércio do Porto*, Porto, 4 de Novembro de 2000.

- Sandra Oliveira**, "Baralhar e tornar Bienal", in *Notícias Magazine*, 12 de Novembro de 2000, p. 146.
- Lucinda Canelas**, "A internacionalização da feira", in *Público*, Lisboa, 23 de Novembro de 2000.
- 2001** **Vanessa Rato**, "Balanço muito positivo no encerramento da Arco", *Público*, Lisboa, 20 de Fevereiro de 2001.
- João Pinharanda**, "CAM. Remontagem", in *Publico*, Lisboa, 28 de Maio de 2001.
- Alexandre Pomar**, "Agenda para Veneza", in *Expresso*, Lisboa, 12 de Maio de 2001.
- Celso Martins**, "Traços geracionais", in *Publico*, Lisboa, 16 de Junho de 2001.
- Eduardo Prado Coelho**, "Os lugares da experiência", in *Expresso*, Lisboa, 11 de Agosto de 2001.
- Óscar Faria**, "Uma visão das galerias", in *Expresso*, Lisboa, 11 de Agosto de 2001.
- Celso Martins**, "Cumplicidades", in *Expresso*, Lisboa, 25 de Agosto de 2001.
- Joana Neves**, "Arquivos paradoxais", in *Publico*, Lisboa, 8 de Setembro de 2001.
- Margarida Bon de Sousa**, "BPP aposta nos anos 90", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 10 de Setembro de 2001.
- 2002** **Alexandre Pomar**, "Os artistas do momento", in *Expresso* (Cartaz), 23 de Fevereiro de 2002, p. 12 e 13.
- Maria João Caetano**, "Uma década de revolução", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 8 de Novembro de 2002, p. 42.
- Paula Lobo**, "Uma questão de sedução", in *Diária Notícia*, Lisboa, 4 de Dezembro de 2002, p. 50.
- 2003** **Luísa Soares de Oliveira**, "Olhares privados", *Público* (Mil Folhas), Lisboa, 1 de Março de 2003.
- Óscar Faria**, "Colecção de Serralves mostrada em Coimbra", in *Público*, Lisboa, 28 de Março de 2003, p. 48.
- Celso Martins**, "O museu em viagem", in *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 14 de Abril de 2003, p.29.
- Inês Pinto Queiroz**, "A arte como troca sentimental", in *A Capital*, Lisboa, 15 de Abril de 2003, p. 26.
- Vanessa Rato**, "O que os artistas coleccionam", *Público* (Mil Folhas), Lisboa, 16 de Abril de 2003, pp. 36 e 37.
- David Barro**, "Videocreación en Portugal... un nuevo academismo?", in *Lapiz*, n.º 195, Julho de 2003, pp. 20-35.

Óscar Faria, "Arte Basel pede 'paciência' aos portugueses", in *Expresso*, Lisboa, 20 de Junho de 2003.

Celso Martins, "Arte portuguesa em Badajoz", in *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 13 de Setembro de 2003, p.12.

"Os eleitos 50+", in *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 20 de Setembro de 2003, pp.18-23.

Paula Lobo, "'Corpus' de arte e de trabalho", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 10 de Outubro de 2003, p. 45.

Alexandre Pomar, "Leilão de arte apoia Ar.Co", in *Expresso* ("Actual"), 22 de Novembro de 2003, p. 12.

2004 **Nuno Crespo**, "Os artistas e os feirantes", in *Público* ("Mil Folhas"), Lisboa, 14 de Fevereiro de 2004, pp. 22-24.

Ana Ruivo, "Eu estou-te a ver...", in *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 6 de Março de 2004, p. 30.

Margarida Bom de Sousa, "Obras contemporâneas em alta", *Diário de Notícias*, Lisboa, 17 de Abril de 2004.

Óscar Faria, "Joyce na Arte", in in *Público* (Mil Folhas), Lisboa, 12 de Junho de 2004, pp. 8 e 9.

Ana Navarro Pedro, "Rachmaninov revisitado numa criação multimedia portuguesa", in *Público*, Lisboa, 10 de Julho de 2004, p. 40.

Manuel Posser de Andrade, "Quadros milionários", in *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 24 de Julho de 2004, p.30 e 37.

2005 **Álvaro Vieira**, "Relembrar Inês de Castro nos 650 anos da sua morte", in *Público*, Lisboa, 5 de Janeiro de 2005, p. 40.

Paula Cardoso Almeida, "Fundação investiga cultura e arte de Inês", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 10 de Janeiro de 2005, p. 40.

Paula Lobo, "O ano do México", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 9 de Fevereiro de 2005, pp. 34 e 35.

Susana Ribeiro Martins, "Duvulgar a arte do presente para criar o património futuro", in *Capital*, Lisboa, 9 de Fevereiro de 2005.

Paula Lobo, "Portugueses vendem bem na Arco", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 15 de Fevereiro de 2005, p. 38.

Helena Marmeleira, "A arte entra no hospital para curar", in *Jornal de Notícias*, Lisboa, 25 de Abril de 2005, p. 24.

Rita Hipólito, "(Des)contruir o espaço", in *Capital*, Lisboa, 30 de Abril de 2005, p. 49.

António Guerreiro, "Os estados culturais da Europa", in *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 7 de Maio de 2005, pp. 68 e 69.

Lucinda Canelas, "Exposição Portugal Novo vai ao Brasil", in *Público*, Lisboa, 19 de Maio de 2005, p. 42.

Nuno Crespo, "Caricaturas do presente", in *Público* (Mil Folhas), Lisboa, 15 de Novembro de 2005, p. 21.

Isabel Salena, "Feira Arte Lisboa organiza visita a ateliers de artistas portugueses", in *Público*, Lisboa, 26 de Novembro de 2005, p. 50.

Tiago Silva Ferreira, "Não me arranjam mais um quadrinho?", *24 Horas*, 28 de Novembro de 2005, p. 9.

Paula Lobo, "Arte Lisboa encerra com balanço positivo", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 de Novembro de 2005, p. 44.

Manuela Synek, "Pontos de encontro entre Arte e Vida", in *Arquitectura e Vida*, 1 de Dezembro de 2005, pp. 22-27.

Vanessa Rato, "Feira Art Basel Miami abre hoje na Florida", in *Público*, Lisboa, 1 de Dezembro de 2005, p. 41.

F. Samaniego, "Arte moderna portuguesa quer sair da periferia", in *El País*, Madrid, 9 de Dezembro de 2005, p. 9.

2006 **Sérgio C. Andrade**, "Fundação de Serralves 'ocupa' Parlamento com *O Poder da Arte*", in *Público*, Lisboa, 3 de Janeiro de 2006, p. 2.

Inês Sampaio, "Serralves mostra a sua arte a Lisboa", in *Correio da Manhã*, Lisboa, 11 de Janeiro de 2006, p. 43.

Paula Alexandre Almeida, "Visões no feminino", in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 26 de Março de 2006, p. 33.

Alexandra Prado Coelho, "Artistas portugueses em Moscovo", in *Público*, Lisboa, 5 de Abril de 2006, p. 30.

José Milhares, "Arte contemporânea exposta em Moscovo", in *Público*, Lisboa, 7 de Abril de 2006, p. 35.

Eduardo Prado Coelho, "O que eu vejo quando tu me vês", in *Público* (Mil Folhas), Lisboa, 8 de Abril de 2006, p. 15.

JORNAIS E REVISTAS
[críticas de exposições, ensaios e entrevistas seleccionados]
(organizado alfabeticamente)

ABC Cultural, (Madrid)

- 16 de Outubro de 1999, p. 36
- 29 de Outubro de 1999.

AbendZeitung, (München)

- 24 de Outubro de 1997, p. 5.
- ("Kultur"), 22 de MAio de 2003, pp. 19-20.

Abril, (Lisboa)

- nº 8, Outubro de 1978, p. 49.

AD Architectural Digest, (Milano)

- nº 259, Dezembro de 2002, p. 284

Art in America, (New York)

- Vol. 75, nº 9, Setembro de 1987, pp. 19, 21, 23.
- Vol. 78, nº 11, Novembro de 1990, pp. 207 e 209.
- Vol. 79, nº 7, Julho de 1991, pp. 47-51.
- Vol. 84, nº 11, Novembro de 1996, p. 114.
- Vol. 85, nº 9, Setembro de 1997, pp. 66-77.

The Art Newspaper ("Suplement I & II"), (London)

- Vol. VIII, nº 68, Março de 1997, pp. I e VII.

Artefactum: Magazine of Contemporary Art in Europe, (Antwerp) [Antuérpia?]

- Vol. 5, nº 30, Setembro-Outubro de 1989, p. 44.

Artnews, (New York)

- Vol. 90, nº 10, Dezembro de 1991, p. 132.
- Vol. 98, nº 3, Março de 1999, p. 135.

Artforum, (New York)

- Vol. XXVI, nº 1, Setembro de 1987, p. 137.
- Vol. XXVII, nº 8, Abril de 1989, pp. 175-176.
- Vol. XXVIII, nº 8, Abril de 1990, pp. 156-159.
- Vol. XXX, nº 5, Janeiro de 1992, pp. 98-99.
- Vol. XXXVI, nº 6, Fevereiro de 1997, pp. 33-35.
- Vol. XXXVI, nº 1, Setembro de 1997, pp. 118-120.
- Vol. XXXVII, nº 8, Abril de 1999, pp. 126-127.
- Vol. XXXVIII, nº 1, Setembro de 1999, p. 50.
- Vol. XXXVIII, nº 8, Abril de 2000, pp. 145-146.
- Vol. XL, nº 9, Maio de 2002, p. 188.

Artscribe, (London)

- nº 85, Janeiro-Fevereiro de 1991, pp. 90-91.

Artes & Leilões, (Lisboa)

- nº 8, Fevereiro-Março de 1991, pp. 63-66.

Arts Magazine, (New York)

- Vol. 66, nº 4, Dezembro de 1991, p. 62

Art Monthly, (London)

- nº 219, Setembro de 1998, pp. 36-38.
- nº 238, Julho-Agosto de 2000, pp. 11-14.

Art Papers, (Atlanta)

- Vol. 12, nº 5, Setembro-Outubro de 1988, pp. 50-51.

Arte y Parte, (Santander)

- nº 23, Outubro-Novembro de 1999, pp. 82-92
- nº 66, Dezembro de 2006 – Janeiro de 2007, pp. 38-45.

Art Press, (Paris)

- nº 131, Dezembro de 1988, S. 7, pp. 44-47.
- nº 157, Abril 1991, p. 106.
- nº 302, Julho de 2004, pp. 70-71.

Art Review, (London)

- Volume LIII, Fevereiro de 2002, pp. 56/57.

Artscribe, (London)

- nº 56, Fevereiro-Março de 1986, pp. 84-85.

Art/Text, (Los Angeles)

- nº 66, Agosto-Outubro de 1999, p. 83.

Balcon, (Madrid)

- nº 1, Novembro de 1987, pp. 120-121.

Basler Zeitung, (Basel)

- 7 de Fevereiro de 1979.

Berner Zeitung, (Bern)

- 17 de Fevereiro de 1982.

Cambio 16, (Madrid)

- 6 de Junho de 1994, pp. 110-111.

CinémAction ("Cinémas d'avant-garde"), (Paris)

- nº 10-11, Primavera-Verão de 1980, pp. 173-174.

Contemporanea, (New York)

- nº 24, Janeiro de 1991, pp. 70-75.

Contemporary, (London)

- 30 de Março de 2002, p. 103

Contemporary Visual Arts, (London)

- nº 16, Julho-Setembro de 1997, pp. 70-71.
- nº 20, 1998, pp. 72-73

Diário de Notícias, (Lisboa)

- 20 de Abril de 1982, p. 26.
- 1 de Fevereiro de 2003, p. 2

Droom en Daad, (Gent)

- 9 de Março de 1992, pp. 12-20.

Elle Deco, (New York)

- Vol. 9, nº 1, Fevereiro-Março de 1998, pp. 60, 62 e 64.

O Estado de S. Paulo ("Caderno 2"), (São Paulo)

- 3 de Março de 1999, p. 10

Exit Express, (Madrid)

- nº 3, Maio de 2004, p. 24

Expresso, (Lisboa)

- ("Cartaz"), 13 de Agosto de 1988, pp. 51-52.
- ("A Revista"), Lisboa, 8 de Abril de 1989, p. 63.
- ("Cartaz"), 8 de Dezembro de 1990, pp. 93-94.
- ("Cartaz"), 9 de Fevereiro de 1991, p. 34.
- ("Cartaz"), 21 de Dezembro de 1991, p. 8.
- ("Cartaz"), 28 de Dezembro de 1991, p. 17
- ("A Revista"), 30 de Maio de 1992, pp. 96-97.
- ("Cartaz"), Lisboa, 15 de Maio de 1993, p. 17.
- ("Cartaz"), 12 de Julho de 1993, p. 13
- ("Cartaz"), 10 de Dezembro de 1993, pp. 60-61.
- ("Cartaz"), 16 de Fevereiro de 1995, p. 22.
- ("Cartaz"), 12 de Agosto de 1995, p. 13.
- ("Cartaz"), 2 de Março de 1996, p. 15.
- ("Cartaz"), 4 de Março de 2000, pp. 18-19.
- ("Cartaz"), 1 de Fevereiro de 2003, p. 40.

Financial Times, (London)

- 6 de Maio de 2000, p. VI.

Flash Art International, (Milão)

- nº 131, Dezembro de 1986 – Janeiro de 1987, p. 81.
- nº 138, Janeiro-Fevereiro de 1988, pp. 82-87.
- nº 138, Janeiro-Fevereiro de 1988, p. 93.
- nº 142, Outubro de 1988, p. 137.
- Vol. XXV, nº 163, Março-Abril de 1992, p. 126.
- nº 236, Maio-Junho de 2004, pp. 148-149.

Frame, (Wien)

- nº 13, Janeiro-Fevereiro de 2004, p. 91

Frankfurter Allgemeine Zeitung, (Frankfurt)

- 11 de Agosto de 1990, p. 27.

Futura, (Santiago de Compostela),

- nº 1, Inverno de 1987-1988, p. 18.

Galleries Magazine, (Paris)

- nº 58, Fevereiro-Março de 1994, p. 109.

Goudsche Courant, Haagsche Courant, (Den Haag)

- 14 de Novembro de 1991.

The Guardian International, (London)

- 17 de Junho de 1997.
- 28 de Julho de 1998, pp. 8-9.

- 4 de Maio de 2000, pp. 8-9.
- El Guía. Ars Mediterranea*, (Barcelona)
- 1995, nº 5-6, p. 181.
- The Independent*, (London)
- 30 de Abril de 2000, p. 5
- O Independente* ("Vida"), (Lisboa)
- 11 de Janeiro de 1991, p. 28.
 - 3 de Janeiro de 1992, p. 23.
 - 26 de Junho de 1992, p. 54.
 - 25 de Junho de 1993, pp. 40-41.
 - 22 de November de 1994, p. 2.
- Jornal da Tarde*, (São Paulo)
- 6 de Março de 1992, p. 18.
- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (Lisboa)
- 17 de December de 1985, p. 6.
 - 17 de Janeiro de 1989, p. 23.
 - 11 de Maio de 2005.
- Kunstforum*, (Köln)
- nº 96, Agosto-Outubro de 1988, pp. 325-326.
- Lapis/Arte*, (Salerno)
- nº 15, Dezembro de 1984, pp. I, IV, XI, XIV, XVI / pp. II, VI, XII, XV.
- Lapiz*
- nº 28, Outubro de 1985, pp. 44-47.
 - nº 16, Março de 2000, pp. 55-63;
 - Vol. XXI, nº 181, Março de 2002, pp. 56-59.
- Lux Woman*, (Lisboa)
- nº 19, Outubro de 2002, pp. 62-66
- The Lancet*
- 1 de Agosto de 1998.
- Mais*, (Lisboa)
- nº 18, 13 de Agosto de 1982, p. 26
 - nº 49, 18 de Março de 1983, p. 59.
- Magazijn*, (Rotterdam)
- nº 209, Novembro de 1991, pp. 26-27.
- Il Manifesto*, (Roma)
- 29 de Março de 1998, p. 6.
- El Mundo*, (Madrid)
- 24 de Outubro de 24, 1999, p. 33
 - 10 de Dezembro de 1999.
- Neue Kunst in Europa*, (München)
- nº 5, Setembro-Novembro de 1984, p. 16.
- The New York Times* (New York)

- 16 de Janeiro de 1998.
- New Yorker*, (New York)
- 14 de Julho de 1997, pp. 86-88.
- Noëma: Art Magazine*, (Salzburg)
- n.º 10, Fevereiro-Março de 1987 p. 70.
 - n.º 11, Abril-Maio de 1987, pp. 40-41.
- Noëma*, (Salzburg)
- n.º 44, Junho-Julho de 1997, p. 92.
- El Pais*, (Madrid)
- 20 de March de 1987, p. 13.
 - 16 de Outubro de 1999, p. 50.
 - 6 de Novembro de 1999.
- Pangloss*, (Lisboa)
- Fevereiro de 2003, pp. 7-9
 - n.º 2, Abril de 2003, p. 27.
- Parachute*, (Montréal)
- Janeiro-Março de 1998, pp. 4-9.
- A Phala*, (Lisboa)
- n.º 64, Abril de 1998, pp. 33-34.
- Prototipo*, (Lisboa)
- n.º8, Março de 2003, pp.94-95.
- Público*, (Lisboa)
- ("Fim de Semana"), 26 de Junho de 1992, p. 19.
 - ("Fim de Semana"), 30 de Novembro de 1990, p. 30.
 - ("Fim de Semana"), 20 de Dezembro de 1991, p. 30.
 - ("Fim de Semana"), 10 de Maio de 1992, p. 19.
 - ("Fim de Semana"), 7 de Maio 1993, pp. 18-19.
 - ("Fim de Semana"), 23 de Janeiro de 1995, p. 32.
 - ("Fim de Semana"), 12 de November de 1999, pp. 30-31.
 - ("Mil Folhas"), 20 de Março de 2004, pp. 22-23.
 - ("Mil Folhas"), Lisboa, 16 de Outubro de 2004, p. 17.
 - ("Mil Folhas"), Lisboa, 21 de Maio de 2005, p. 18.
 - ("Mil Folhas"), Lisboa, 2 de Abril de 2006, pp. 18 e 19.
- la Repubblica*, (Roma)
- 20 de Março de 1998, p. XII.
- Semanário*, (Lisboa)
- 32 de Maio de 1994, p. 58.
- Le Soir*, (Brussel)
- 13 de Novembro de 1995.
- Süddeutsche Zeitung*, (München)
- 8 de Março de 1989, p. 14.
 - 1-2 de Setembro de 1990, p. 15.
 - 24 de Outubro de 1997, p. 14.
- The Sunday Times*, (London)

- 13 de Março de 1994, pp. 28-29.
- Sydsvenska Dagbladet Snällposten*,
- 22 de Maio de 1986, p. 4.
- Tema Celeste*, (Siracusa)
- nº 22-23, Outubro-Dezembro de 1989, pp. 46-47.
- Time Out*, (London)
- 27 de Novembro de 1996, p. 53.
- Time Out New York*, (New York)
- nº 30, 17 de Abril de 1996, p. 22.
 - 15 de Janeiro de 1998, p. 39.
 - 13 de Janeiro de 2000, p. 52
- Untitled*, (London)
- nº 17, Outono de 1998, p. 22.
- Visão*, (Lisboa)
- nº 9, 20 de Maio de 1993, p. 81.
 - nº 367, 23 de Março de 2000, p. 122.
- Vogue Brasil*, (São Paulo)
- nº 252, Março de 1999, pp. 146-147
- Vogue Italia*, (Milano)
- nº 583, Março de 1999, pp. 610-615.
- De Volkskrant*, (Amsterdam)
- 1 de Novembro de 1991, p. 6.
- The Washington Post Weekend*, (Washington)
- 19 de Fevereiro de 1999, pp. 55-56.
- The Washington Times*, Washington ("Arts"),
- 22 de Maio de 1999, p. 2.

ENTREVISTAS EM CATÁLOGOS

[organizado cronologicamente]

- 1984** **Cerveira Pinto**, "Interview With Cerveira Pinto", in *Terrae motus I*, Napoli, Fondazione Amelio - Electa, 1984, p. 149 (reeditado in *Terrae motus*, Napoli, Guida Editori - Fondazione Amelio, 1987, pp. 255 e 258).
- 1991** **Chris Dercon**, "Ik denk dat de vraag toepasselijker is voor een schilder dan voor mij" / "I Think That the Question is More Appropriate For a Painter Than it is For Me", in *Julião Sarmiento*, Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 1991, pp. 8-15.
- 1992** **Alexandre Melo**, "*Tudo o que está à volta de uma mulher sentada numa cadeira*" / "*Everything Which Surrounds a Woman Sitting on a Chair*", in *Julião Sarmiento*, Porto, Fundação de Serralves, 1992, [38-40 / 42-44].
- 1997** **Germano Celant**, "Julião Sarmiento: a Sensuous Revelation (Essay/Interview)", in *Julião Sarmiento*, Milano, Electa, 1997, pp. 45-53, 83-87, 105-109, 147-151, 185-191; "Julião Sarmiento: una rivelazione sensuale (Essay/Interview)", in *Julião Sarmiento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, pp. 45-53, 83-87, 105-109, 147-151, 185-191.
- 1998** **Teresa Macrì**, "Idiosincrasie di una Alternativa: intervista a Julião Sarmiento", in *Alternativa zero: tendenze polemiche dell'arte portoghese nella democrazia*, Palermo, Galleria Bianca, Cantieri Culturali alla Zisa / Milano, Charta, 1998, pp. 47-49.
- Akiko Miyake** (com **Nobuo Nakamura**), Sem título, in *Let's Talk About Art*, Kitakyushu, Center for Contemporary Art and Korinsha Press, 1998, pp. 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61.
- 2000** **Belinda Grace Gardner**, "Der begehrlische Blick der Bilder", in *Verführung des Blics. Das Haus der Kunst, München*, Hamburg, Helmut Metz Verlag, 2000, pp. 150-159.
- 2001** **Kevin Power**, "Talking about what makes a writer great: Writing about what makes a talker great", in *Julião Sarmiento*, Galería Joan Prats, Barcelona, 2001.

ENTREVISTAS EM JORNAIS E REVISTAS

[organizado cronologicamente]

- 1984** **Judith Hoffberg**, "Today's Artist in Portugal: an Interview", in *Umbrella*, Vol. 7, n.º1, Glendale, California, Janeiro de 1984.
- P. V.**, "Entrevista com Julião Sarmento. Arco 84. Madrid joga forte", in *O Globo*, 25 de Fevereiro de 1984.
- S. [Semanário]**, "Julião Sarmento: fragmentar os jogos do corpo", in *Semanário*, 16 de Junho de 1984.
- João Pinharanda**, "Julião Sarmento: 'fui buscar a minha vida'", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 19 de Junho de 1984, p. 3.
- Alexandre Melo**, "Julião Sarmento: queria ser mas perverso", in *La Luna de Madrid* ("La Luna en las Cidades"), Madrid, n.º 13, Dezembro de 1984, p. 8.
- 1985** **Maria João Avelaz**, "Julião Sarmento: o regresso à pintura" in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 10 de Agosto de 1985, pp. 28-31.
- Alexandre Melo**, "'De dentro para fora'", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 17 de Dezembro de 1985, p. 6.
- Kevin Power**, "Entrevista a Julião Sarmento", in *Figura*, n.º 5, Sevilla, Primavera-Verão de 1985, pp. 40-46.
- 1986** **Marga Paz**, "Julião Sarmento", in *Flash Art International*, n.º 131, Milano, Dezembro de 1986 – Janeiro de 1987, pp. 82-83.
- 1987** **Cristoph Blase**, "Julião Sarmento", in *Tema Celeste*, Siracusa, n.º 11, 1987, Abril-Junho de 1987, p. 41.
- 1989** **Clara Ferreira Alves**, "Julião Sarmento: o fundo e a forma", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 1989, 22 de Julho de 1989, pp. 58-61.
- 1991** **Alexandre Melo**, "Julião Sarmento, Alexandre Melo, conversa em Sintra", in *Artes & Leilões*, n.º 8, Lisboa, Fevereiro-Março de 1991, pp. 56-62.
- 1992** **João Pinharanda**, "'Pinto uma coisa como se fosse proibida'", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 1992, 22 de Maio de 1992, pp. 2-4.
- Laura Luzes Torres**, "Julião Sarmento: 'pinto sempre o mesmo quadro'", in *Máxima*, n.º 45, Lisboa, Junho de 1992, pp. 109, 111, 113-114 e 116.
- Dóris Graça Dias**, "Julião Sarmento: a contenção dos limites", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Julho de 1992, pp. 24-26.

- João Vieira**, "Julião Sarmiento por João Vieira", in *Espacio/Espaço Escito*, nº 8, Badajoz, Inverno de 1992, pp. 55-58.
- 1995** **Joana Leitão de Barros**, "Bimbos, trends e um altar medieval", in *Fortuna*, nº 38, Lisboa, Maio de 1995, pp. 136-139.
- 1996** **Gil Ferreira** (com Francisco Fontes), "Entrevista com Julião Sarmiento: o inventor de realidades", in *Pousadas*, nº 8, Lisboa, Primavera de 1996, pp. 22-29.
- Francisco Fontes** (com Gil Ferreira), "Entrevista com Julião Sarmiento: o inventor de realidades", in *Pousadas*, nº 8, Lisboa, Primavera de 1996, pp. 22-29.
- 1997** **Nuno Faria** (com Maria Leonor Nunes), "O artista imperfeito", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18 de Junho de 1997, pp. 14-15.
- Maria Leonor Nunes** (com Nuno Faria), "O artista imperfeito", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18 de Junho de 1997, pp. 14-15.
- Helena Vasconcelos**, "Julião Sarmiento: 'uma das grandes paixões de um artista é não saber'", in *Elle*, nº 106, Lisboa, Julho de 1997, pp. 71, 73, 74 e 76.
- 1999** **Delfim Sardo**, "Flashback", in *Arte Ibérica*, Ano 3, nº 28, Lisboa, Outubro de 1999, pp. 9-14.
- 2000** **Ana Marques Gastão**, "A arte ou um desejo de imortalidade", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de Fevereiro de 2000, pp. 42-43.
- Luísa Soares de Oliveira** (com **Vanessa Rato**), "Nunca quis ser 'Cowboy'", in *Público*, Lisboa, 25 de Fevereiro de 2000.
- Bernardo Pinto de Almeida**, "Una dramaturgia blanca", in *Lapiz*, nº 161, Madrid, Março de 2000, pp. 55-63.
- Ruth Rosengarten**, "Pelo labirinto da pintura", in *City*, nº 18, Lisboa, Março de 2000, pp. 68-73.
- Clara Ferreira Alves**, "Entrevista a Julião Sarmiento", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 20 de Maio de 2000, pp. 66-76.
- Nuno Costa Santos**, "Julião Sarmiento", in *Diário de Notícias* ("DNA"), Lisboa, 26 de Agosto de 2000, pp. 24-31.
- 2001** **Joana Neves**, "A Imagem sem Princípio nem Fim", in *Arte Ibérica*, Ano 5, nº 47, Lisboa, June Junho de 2001, pp. 42-45.
- Julião Sarmiento (depoimento)**, "O 'Palazzo' da representação portuguesa. Uma escolha de Sarmiento...", in *Público*, Lisboa, 11 de Maio de 2001.
- 2002** **Doris Von Drathen**, "Es geht um die Lust an der Arbeit selbst und die Lust an der Macht", in *Kunstforum International*, Ruppichteroth, nº 158, Janeiro – Março de 2002, pp. 245-257.
- Anabela Mota Ribeiro**, "Pintar o desejo", in *Elle*, nº 171, Lisboa, Dezembro de 2002, pp. 76-84.

2004 Elsa Garcia, "Essa obscuro objecto de desejo", in *Umbigo*, nº 08, Lisboa, Março de 2004, pp. 22-25.

ENTREVISTAS

(organizado alfabeticamente por autor/entrevistador)

Bernardo Pinto de Almeida

- "Una dramaturgia blanca", in *Lapiz*, nº 161, Madrid, Março de 2000, pp. 55-63.

Clara Ferreira Alves

- "Julião Sarmento: o fundo e a forma", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 22 de Julho de 1989, pp. 58-61.
- "Entrevista a Julião Sarmento", in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 20 de Maio de 2000, pp. 66-76.

Maria João Avillez

- "Julião Sarmento: o regresso à pintura" in *Expresso* ("Revista"), Lisboa, 10 de Agosto de 1985 10, pp. 28-31.

Joana Leitão de Barros

- "Bimbos, trends e um altar medieval", in *Fortuna*, Lisboa, nº 38, Maio de 1995, pp. 136-139.

Cristoph Blase

- "Julião Sarmento", in *Noema*, nº 11, Salzburg, Abril-Maio de 1987, pp. 40-41.
- "Julião Sarmento. Galerie Bernd Klüser, München", in *Tema Celeste*, nº 11, Siracusa, Abril-Junho de 1987, p. 85.

Germano Celant

- "Julião Sarmento: a Sensuous Revelation (Essay/Interview)", in *Julião Sarmento*, Milano, Electa, 1997, pp. 45-53, 83-87, 105-109, 147-151, 185-191;
- "Julião Sarmento: una rivelazione sensuale (Essay/Interview)", in *Julião Sarmento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, pp. 45-53, 83-87, 105-109, 147-151, 185-191.

Chris Dercon

- "Ik denk dat de vraag toepasselijker is voor een schilder clan voor mij" / "I Think That the Question is More Appropriate For a Painter Than it is For Me", in *Julião Sarmento* (cat. exp.), Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 1991, pp. 8-15.

Dóris Graça Dias

- "Julião Sarmento: a contenção dos limites", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Julho de 1992, pp. 24-26.

Nuno Faria (com Maria Leonor Nunes)

- "O artista imperfeito", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18 de Junho de 1997, pp. 14-15.

Gil Ferreira (com Francisco Fontes)

- "Entrevista com Julião Sarmento: o inventor de realidades", in *Pousadas*, nº 8, Lisboa, Primavera de 1996, pp. 22-29.

Francisco Fontes (com Gil Ferreira)

- "Entrevista com Julião Sarmento: o inventor de realidades", in *Pousadas*, nº 8, Lisboa, Primavera de 1996, pp. 22-29.

Elsa Garcia

- "Essa obscuro objecto de desejo", in *Umbigo*, nº 08, Lisboa, Março de 2004, pp. 22-25.

Belinda Grace Gardner

- "Der begehrlche Blick der Bilder", in *Verführung des Blics. Das Haus der Kunst, München*, Hamburg, Helmut Metz Verlag, 2000, pp. 150-159.

Ana Marques Gastão

- "A arte ou um desejo de imortalidade", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de Fevereiro de 2000, pp. 42-43.

Judith Hoffberg

- "Today's Artist in Portugal: an Interview", in *Umbrella*, Glendale, California, Vol. 7, nº 1, Janeiro de 1984.

Teresa Macrì

- "Idiosincrasie di una Alternativa: intervista a Julião Sarmento", in exhibition catalogue *Alternativa zero: tendenze polemiche dell'arte portoghese nella democrazia*, Palermo, Galleria Bianca, Cantieri Culturali alla Zisa / Milano, Charta, 1998, pp. 47-49.

Alexandre Melo

- "Julião Sarmento: querria ser mas perverso", in *La Luna de Madrid* ("La Luna en las Ciudades"), nº 13, Madrid, Dezembro de 1984, p. 8.

- "'De dentro para fora'", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 17 de Dezembro de 1985, p. 6.

- "Julião Sarmento, Alexandre Melo, conversa em Sintra", in *Artes & Leilões*, Ano 2, nº 8, Lisboa, Fevereiro-Março de 1991, pp. 56-62.

- "*Tudo o que está à volta de uma mulher sentada numa cadeira*" / "*Everything Which Surrounds a Woman Sitting on a Chair*", in exhibition catalogue *Julião Sarmento* (cat. exp.), Porto, Fundação de Serralves, 1992, [38-40 / 42-44].

Akiko Miyake (com Nobuo Nakamura)

- Untitled, in *Let's Talk About Art*, Kitakyushu, 1998, Center for Contemporary Art and Korinsha Press, pp. 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61.

Nobuo Nakamura (com Akiko Miyake)

- Untitled, in *Let's Talk About Art*, Kitakyushu, Center for Contemporary Art and Korinsha Press, 1998, pp. 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61.

Louise Neri, "Floating world: a conversation", in *Julião Sarmento* (ed. Louise Neri) – Barcelona: Polígrafa, 2003 (versões inglesa e espanhola), pp. 103-198.

Joana Neves

- "A Imagem sem Princípio nem Fim", in *Arte Ibérica*, Ano 5, nº 47, Lisboa, Junho de 2001, pp. 42-45.

Maria Leonor Nunes (com Nuno Faria)

- "O artista imperfeito", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18 de Junho de 1997, pp. 14-15.

Maria Leonor Nunes (com Luis Ricardo Duarte)

- "Julião Sarmento: Artista do Mundo", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 971, Lisboa, 19 de Dezembro de 2007, capa, pp.8 – 10.

Marga Paz

- "Julião Sarmento", in *Flash Art International*, nº 131, Milano, Dezembro de 1986 – Janeiro de 1987, pp. 82-83.

João Pinharanda

- "Julião Sarmento: 'Fui buscar a minha vida'", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 19 de Junho de 1984, p. 3.

- "'Pinto uma coisa como se fosse proibida'", in *Público* ("Fim de Semana"), Lisboa, 22 de Maio de 1992, pp. 2-4.

António Cerveira Pinto

- "Interview With Cerveira Pinto", in *Terrae motus I* (cat. exp.), Napoli, Fondazione Amelio - Electa, 1984, p. 149 (reeditado in exhibition catalogue *Terrae motus* [cat. exp.], Napoli, Guida Editori -

Fondazione Amelio, 1987, pp. 255 e 258).

Kevin Power

- "Entrevista a Julião Sarmento", in *Figura*, Sevilla, nº 5, (Primavera-Verão de 1985, pp. 40-46.
- "Talking about what makes a writer great: Writing about what makes a talker great", in *Julião Sarmento* (cat. exp.), Barcelona, Galería Joan Prats, 2001.

Luísa Soares Oliveira (com Vanessa Rato)

- "Nunca quis ser 'Cowboy'", in *Público*, Lisboa, 25 de Fevereiro de 2000.

Anabela Mota Ribeiro

- "Pintar o desejo", in *Elle*, n.º 171, Lisboa, Dezembro de 2002, pp. 76-84.

Ruth Rosengarten

- "Pelo labirinto da pintura", in *City*, n.º 18, Lisboa, Março de 2000, pp. 68-73.

Vanessa Rato (com Luísa Soares Oliveira)

- "Nunca quis ser 'Cowboy'", in *Público*, Lisboa, 25 de Fevereiro de 2000.

Nuno Costa Santos

- "Julião Sarmento", in *Diário de Notícias* ("DNA"), Lisboa, 26 de Agosto de 2000, pp. 24-31.

Delfim Sardo

- "Flashback", in *Arte Ibérica*, Ano 3, nº 28, Lisboa, Outubro de 1999, pp. 8-14.
- "Conversation" in exhibition *catalogue Drift: John Baldessari, Julião Sarmento, Lawrence Weiner* (cat. exp.), Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2004, pp. 39-42

Laura Luzes Torres

- "Julião Sarmento: 'pinto sempre o mesmo quadro'", in *Máxima*, nº 45, Lisboa, Junho, 1992, pp. 109, pp. 111, 113-114 e 116.

Helena Vasconcelos

- "Julião Sarmento: 'uma das grandes paixões de um artista é não saber'", in *Elle*, nº 106, Lisboa, Julho de 1997, pp. 71, 73, 74 e 76.

João Vieira

- "Julião Sarmento por João Vieira", in *Espacio/Espaço Escito*, nº 8, Badajoz, Inverno de 1992, pp. 55-58.

Doris Von Drathen

- "Im Lezten ist jede Arbeit ein Durchstossen der eigenen Seele", in *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Künstler, Eine Edition der Verlag Weltkunst und Bruckman, 2001, pp. 14-15.
- "Es geht um die Lust an der Arbeit selbst und die Lust an der Macht", in *Kunstforum International*, nº 158, Ruppichteroth, Janeiro-Março de 2000, pp. 245-257.

MONOGRAFIAS (e textos em monografias)
[organizado cronologicamente]

- 1989** **Alexandre Melo**, *Julião Sarmento. As velocidades da pele*. – Lisboa: Galeria Cómicos, Lisboa (texto em português / inglês).
- 1997** **Alexandre Melo** e **Germano Celant**, *Julião Sarmento*, 1997 – Milano: Electa (versão inglesa); Assírio & Alvim, Lisboa (versão portuguesa).
- 2003** Vários (editado por **Louise Neri**), *Julião Sarmento*. – Barcelona: Polígrafa, 2003 (versões inglesa e espanhola); textos de **Juan Muñoz**, **Adrian Searle**, **Simon Baker**, **Chrissie Iles**, **Alexandre Melo**, **Delfim Sardo** e **Juan Carlos Marset**; entrevista por **Louise Neri**.
- Adrian Searle**, “1947”, in *Julião Sarmento* (ed. Louise Neri). - Barcelona: Ed. Polígrafa, 2003 (edição inglesa), pp. 21-38.
- Simon Baker**, “Narrative as Shell in the Work of Julião Sarmento”, in *Julião Sarmento* (ed. Louise Neri). - Barcelona: Ed. Polígrafa, 2003 (edição inglesa), pp. 39-70.
- Chrissie Iles**, “Julião Sarmento's Secret Cinema”, in *Julião Sarmento* (ed. Louise Neri). - Barcelona: Ed. Polígrafa, 2003 (edição inglesa), pp. 71-97.
- Juan Carlos Marset**, “The Gorgon's Mask”, in *Julião Sarmento* (ed. Louise Neri). - Barcelona: Ed. Polígrafa, 2003 (edição inglesa), pp. 223-227.
- 2005** **Alexandre Melo**, Lisboa, Caminho, *Julião Sarmento*, 2005.

REFERÊNCIAS EM LIVROS / HISTÓRIAS DE ARTE

[organizado cronologicamente]

- 1975** **Ernesto de Sousa**, "As Artes Plásticas em Portugal", in *Livro do Ano 1975*. - Lisboa: Publicações Alfa, 1975, p. 202.
- Ernesto de Sousa**, "As Artes Plásticas em Portugal", in *Livro do Ano 1976*. - Lisboa: Publicações Alfa, 1975, p. 183.
- 1979** **Floris M. Neusüss e Renata Heyne**, "Photography in the Art of the Seventies", *Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie* (Floris M. Neusüss) - Colónia: DuMont Buchverlag, 1979.
- 1980** **José de Matos-Cruz**, *Anos de Abril. Cinema Português da Revolução*. - Lisboa: Instituto Português do Cinema, 1980.
- 1985** **Rui Mário Gonçalves e Francisco Silva Dias**, *10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal 1974-1984*. - Lisboa, 1985.
- 1986** **Alexandre Melo e João Pinharanda**, *Arte contemporânea portuguesa / Portuguese Contemporary Art*. - Lisboa: Grafispaço, 1986.
- 1993** **Bernardo Pinto de Almeida**, *Pintura portuguesa no século XX*, Porto, Lello & Irmão, 1993.
- 1995** **João Miguel Fernandes Jorge**, *Abstract & tartarugas*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.
- Isabel Carlos**, "Sem Plinto, nem Parede: Anos 70-90", in *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. III (*Do barroco à contemporaneidade*). - Barcelona: Círculo de Leitores, pp. 638-647, 1995.
- João Lima Pinharanda**, "Anos 70: Um Tempo de Passagem", "Anos 80: 'A Idade da Prata'" e "Anos 90: Imagens de Fim de Século", in *História da arte portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Vol. III (*Do barroco à contemporaneidade*). - Barcelona: Círculo de Leitores, pp. 611-638, 1995.
- 1996** **Pascale Le Thorel-Daviot**, *Petit dictionnaire des artistes contemporains*. - Paris : Bordas, 1996.
- The 20th Century Art Book*. - London: Phaidon Press, 1996.
- 1998** **Teresa Macrì**, "La Macchina del Desiderio: Julião Sarmento", in *Cinemacchine del desiderio*. - Genova-Milano: Costa & Nolan, pp. 88-105 e 179-181.
- Alexandre Melo**, *Artes plásticas em Portugal dos anos 70 aos nossos dias*. - Lisboa: Difel, 1998.
- João Lima Pinharanda**, *Alguns corpos: imagens da arte portuguesa entre 1960 e 1990*. - Lisboa: EDP, 1998.

- 1999** *O Livro da Arte do Século XX*. - Cacém, Texto Editora, 1999.
- Alexandre Melo**, "Anos 80. Os anos que nunca existiram", in *Panorama Arte Portuguesa do século XX*. (coord. Fernando Pernes).- Porto: Fundação Serralves / Campo das Letras, 1999, pp. 285-315.
- Maria Filomena Molder**, *Matérias sensíveis*. – Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- Paulo Pereira**, *2000 Anos de Arte em Portugal*. – Lisboa: Temas e Debates, 1999.
- Alexandre Melo**, *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*. – Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.
- 2000** **Bernardo Pinto de Almeida**, *Duplo constrangimento*. – Porto: Edições Radar, 2000.
- 2001** **João Miguel Fernandes Jorge**, *Sombras*. – Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- Doris von Drathen**, "Julião Sarmiento. Narrative Bildverweigerung", in *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. - Künstler: Eine Edition der Verlag Weltkunst und Bruckman, 2001, pp. 14-15.
- Catálogo de la *Colección de Arte Contemporáneo* Fundación “la Caixa”. – Barcelona: Fundación “la Caixa”, 2001.
- La Colección del IVAM Institut Valencià d'Art Modern*. – Madrid: Aldeasa, 2001.
- 2002** **Bernardo Pinto de Almeida**, *As imagens e as coisas*. – Porto: Campo das Letras, 2002.
- 2003** **Anabela Mota Ribeiro**, *O Sonho de um Curioso*. - Lisboa, Dom Quixote, 2003.
- Timothy Donnely**, *Twenty-seven Props for a Production of Eine Lebenszeit*. - New York: Grove Press, 2003.
- 2004** **Doris von Drathen**, *Vortex of silence*. – Milano: Charta, 2004.
- Rui Mário Gonçalves**, *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*. - Lisboa, Editorial Caminho, 2004.
- Dirk Clement**, *Taal zo snel buiten adem*. – Gent: PoezieCentrum, 2004.
- Isabel Carlos** (ed.), *Glamour. Arte Seduzida e Sedutora*. – Porto: Público e Fundação de Serralves, 2004.
- Pascale Le Thorel-Daviot**, *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains*. – Paris : Larousse, 2004.
- 2005** **João Pinharanda**, "Arte Portuguesa no Século XX", in *Portugal Contemporâneo* (coord. António Costa Pinto). - Lisboa: Dom Quixote, 2005, pp. 268, 271, 272, 277.

2006 **Ricardo Nicolau** (ed.), *Fotografia na Arte. De Ferramenta a Paradigma*. – Porto: Público e Fundação de Serralves, 2006.

2007 **Isabel Nogueira**, *Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa Zero*. – Lisboa: Nova Vega Gabinete de Edições, 2007.

Alexandre Melo, *Arte e Artistas em Portugal*. – Lisboa: Instituto Camões Portugal / Bertrand Editora, 2007.

LIVROS DE ARTISTA
[organizado cronologicamente]

- 1976** *Memory Piece*. - Lisboa: edição do autor (exemplar único), 1976.
- 1995** *Quatre Mouvemens de la Peur*. – Coimbra: Encontros de Fotografia de Coimbra, 1995.
- 1997** *Racial Makeup*. - CCA Center for Contemporary Art and Korinsha Press, 1997.
- 2002** *Close* (com Atom Egoyan). – Porto: Museu de Serralves, 2002.
Rosebud. – Lisboa: Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2002.
- 2005** *A Short Story*. – Gent: Mer. / Deurle: Museum Dhondt-Dhaenens, 2005.

TEXTOS DO ARTISTA

- 1977** Sem título, in *Don Juan*, Porto, Galeria Módulo (poster / catálogo), 1977.
- 1978** Sem título, in *Shelter / Abrigo*, Lisboa, Ar.Co (poster / catálogo), 1978.
- "In a so Called Media Dominated Wordl...", in *Art, Artist & the Media*, Graz, AVZ Books, 1978 (reproduzido in *ARTA*, Lisboa, Setembro, [4]).
- 1979** "Tribu", in *Un Espace Parlé / A Spoken Space* (cat. exp.). - Ausstellungskatalog / Messageries Associées / Galerie Gaëtan, Genève, 1979.
- Sem título, in *A fotografia como arte / Arte como fotografia* (cat. exp.) - Porto: Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis, p. 56.
- "Superman The Movie", in *Foto-Journal*, Ano I, n.º 12, Lisboa, Maio de 1979, S. 20.
- 1987** "Viver na Costa", in *Puertaoscura*, n.º 5, Málaga, 1987, p. 7 (reproduzido parcialmente in *Spazio Umano*, n.º2, Milano, Abril de 1987, pp. 47-48 / pp. 49-50).
- 1988** "Exercício de paixão", in *Expresso* ("A Revista"), Lisboa, 15 de Outubro, pp. 54-55.
- 1989** Sem título, in *Rita McBride* (cat. exp.), Porto, Galeria Atlântica, Dezembro, [7-8] / [9-10].
- Sem título, in *Von Kopf bis Fuss: Fragmente des Körpers*. - Zürich, Stemmle, p. 110.

REFERÊNCIAS ON-LINE:

Delfim Sardo, "Uma iconologia do Intervalo. Repetição e Montagem na obra de Julião Sarmiento" (2001), [http://www.porta33.com/exposicoes/js/paginas/j.sarmiento_tex.port.html].

Helena Vasconcelos, ["apresentação editorial"], in *Stormmagazine*, n.º 9, Dez. 2002/Jan. 2003 (www.stormmagazine.com/novodb/arqmais.php?id=32&sec=&secn=).

Tereza Cruz, "Notas sobre 'Charm' de Julião Sarmiento", in *Interact*. Revista On Line de Arte Cultura e Tecnologia Nº 4 [www.intearct.com.pt]: <http://www.interact.com.pt/pt/edicoes/ed4>].

FILMOLOGIA

Joaquim Sapinho, *Julião Sarmiento*. - Lisboa: Rosa Filmes, 1993.
VHS Pal, cor, som.

Renata Sancho, *Julião Sarmiento. Flashback*. - Lisboa: Laboratório de Criação Cinematográfica, 2000.
VHS Pal, cor, som, 58'.

CDRom

Nuno Faria, "Julião Sarmiento", in *Arte Portuguesa do Século XX*. - Lisboa: Ministério da Cultura / IAC, 1998.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

(“n” seguido do n.º de página significa “em nota”)

- ABRAMOVIC, Marina, 188n, 200n
ACCONCI, Vito, 407, 415
ADORNO, Theodor W., 171
ADZAK, Roy, 318n
AFONSO, Lúcia, 459n
AGAMGEN, Giorgio, 269n, 425
AGUIAR, Maria José, 495n
AGUIRRE, José Ignacio, 153n
AIZPURU, Juana de, 40-41
ALBERTO, 261n, 550
ALEXANDRE, Regina, 24n
ALLOWAY, Lawrence, 439n
ALYS, Francis, 422n
ALMEIDA, Bernardo Pinto de, 13n, 14n, 15n, 18n, 28n, 32n, 33n, 34, 35n-36n, 69-71, 122-123, 159-165, 168, 226n, 232n, 243, 245, 247n, 254, 256-257, 266, 268, 269n, 271, 273, 280n, 351n, 386n, 395n, 418n, 495n, 498n, 502n, 510, 542n, 548, 550, 565, 567-569
ALMEIDA, David de, 19n
ALMEIDA, Helena, 19, 23, 24, 30n, 34n, 228n, 277n, 288, 299n, 300, 310n, 320-321, 425n, 483, 553
ALTHUSSER, Louis, 459n-460n
ÁLVARO, Egídio, 17n, 28-29
ALVES, Armando, 159
ALVES, Clara Ferreira, 182, 183n
ALVES, Dario, 28n
ALVES, José Costa, 360, 361n, 418, 539
ALVES, Margarida Brito, 8, 13n, 226n, 228n, 231n, 538, 549
ALVESS, 300
ALÝS, Francis, 158n
AMADO, Miguel, 220n
AMIS, Martim, 335
ANDRÉ, Carl, 193n, 459
ANTIN, David, 430
ANTONIONI, 283, 378n
APPEL, Dieter, 318n
APPELBROOG, Ida, 37
APPEL, Dieter, 318n
AREAL, António, 44n, 46, 70n, 148n
ARGAN, Giulio Carlo, 54n
ARMLEDER, John M., 63, 256n
ARTHUR, Paul
ARTHUR, Paul, 189, 328-329
ASCHER, Michael, 316n
ASHER, 357n
AVGIKOS, Jan, 50, 102-104, 112-116, 153n, 213, 233, 243, 244n, 246n, 257, 258n, 547, 552
ÁVILA, María Jesús, 15n, 17n, 18n, 21n, 49n, 219-221, 265n, 303, 304, 306n, 308n, 330n, 331n, 334n, 349, 367n, 368, 369n, 404n, 410, 411n, 412-413, 425-426, 448n, 454n, 457n, 461n, 466-467n, 491, 519, 537, 538n, 539, 556, 563-564, 578n
AVILLEZ, Maria João, 182n
AZEVEDO, Armando, 28n
AZEVEDO, Fernando, 14n, 18n, 538n, 540
B. S. A., 81
BACALHAU, António, 122
BACHELARD, Gaston, 176n, 203, 216
BACON, Francis, 176n
BADURA, Michael, 23n, 310n
BAKER, Simon, 183, 185-187
BALDEÓN, Javier, 76
BALDESSARI, John, 30n, 103n, 232n, 237n, 285, 315, 331-332, 440n, 452n
BALDEWEG, Navarro, 53n
BALSA, Rubén Ramos, 171n
BALTZ, Lewis, 308
BAMGBOYE, Oladele, 179n
BANANA, Charly, 37
BAPTISTA, Manuel, 19n, 228n
BARBOSA, Manuel, 51n
BARCELÓ, Miquel, 53n, 77
BARNACLE, Nora, 87, 135, 139, 144
BARNEY, Matthew, 153n
BARRIAS, José, 24, 32, 33n, 34n, 35n, 39, 46, 287, 288, 290n, 312n, 314n, 542
BARRO, David, 169-178, 247n, 491n, 562
BARROS, Eurico de, 27n
BARROSO, Eduardo Paz, 32n, 33n, 34, 70n, 72, 122, 226n, 234n, 312n, 542n, 549-550, 569
BARROW, Thomas, 470
BARRY, Robert, 458n
BARTAS, Sharuna, 128n
BARTHES, Roland, 96, 101, 143, 179, 224, 264n, 285, 318n, 330, 362, 373, 363, 379n, 380, 396, 412, 420, 431, 432n, 445, 449, 474, 450-452, 459n, 460n, 461-462, 475n-477n, 479, 486

- BASELITZ, Georg, 250, 251n
 BASHA, Regina, 233
 BASTO, Jwow, 34n, 35n, 190n
 BATAILLE, George, 55, 109, 162, 176n, 179, 198, 270n, 283, 285, 338, 342, 347, 353-354, 368, 379n, 381n, 391-392, 394n, 397-399, 402n, 409, 417, 446, 448n, 461, 477, 484, 499-501, 503n
 BATARDA, Eduardo, 20, 21, 46, 70, 239n, 360-361n, 376, 418, 495n, 540
 BATCHEN, Geoffrey, 308-309, 470
 BATESON, Gregory, 96
 BAUDRILLARD, Jean, 55, 165, 173n, 175, 176n, 190, 250n
 BAY, Didier, 23n, 310n, 331
 BAZIN, André, 106, 109
 BECHARA, José, 171n
 BECHER, Bernard e Hilla, 23n, 308, 309n, 310n, 316n, 331, 437-438, 439-440
 BECKETT, Samuel, 283
 BECKMANN, Max, 250
 BEECROFT, Vanessa, 158n, 422n
 BELÉM, Vítor, 16n, 300
 BENDKOWSKI, Kazimierz, 23n, 310n
 BENEZRA, Neal, 151, 247n, 267n
 BENGLIS, 415
 BENJAMIN, Walter, 179, 427, 463, 471
 BERGER, John, 190n
 BERG, Alban, 283
 BERGMAN, Ingmar, 283n
 BERGSON, Henri, 336n
 BERLIOZ, 283
 BERTHOLO, René, 225, 285n, 578n
 BERTOLUCCI, Bernardo, 176n
 BERTRAND, Jean-Pierre, 30n, 232n
 BEUL, Bert de, 82, 233
 BEUYS, Joseph, 57n, 64n, 316n, 344-345, 515
 BILLINGHAM, Richard, 153n
 BISMUTH, Pierre, 158n, 422n
 BLAKE, William, 308, 465
 BLANCHOT, Maurice, 176n, 177, 178, 202, 381n
 BLANCO, Vicente, 171n
 BLASE, Cristoph, 63, 232-233, 256n
 BLAUVOIR, Simone de, 379n
 BLOCK, René, 345
 BLUME, Bernhard, 331
 BOLTANSKI, Cristian, 23n, 30n, 200n, 232n, 310n, 318n, 331
 BOIS, Yves-Alan, 258-259, 436-437
 BONITO-OLIVA, Achille, 231, 249n, 310n
 BORGES, Jorge Luís, 173n
 BOURDEU, Pierre, 449n
 BOURGEOIS, Louise, 188n, 200n
 BOVARY, Emma, 88, 119, 139, 142, 202, 203
 BOT, Marc Le, 483n
 BOTAS, Mário, 495n
 BOTELHO, Manuel, 44n, 285n
 BOTELHO, Margarida, 19n
 BOUCHER, François, 383n
 BRAKHAGE, Stan, 148, 557
 BRASSENS, Georges-Charles, 283
 BRAVO, Joaquim, 31n, 34n, 46, 47
 BRAZ, Ivo André, 299n, 320-321, 425n, 458, 483, 534n
 BRECHT, George, 317
 BRITO, Fernando, 236n, 272
 BRONZE, Francisco, 17n
 BROODTHAERS, Marcel, 179n, 316n, 356-357n
 BROTO, José Manuel, 53n
 BUARQUE, Irene, 19n
 BUCHLOH, Benjamin H. D., 249 315, 316n, 317n, 344, 357, 438, 439-440, 455-456, 458n
 BUÑUEL, Luis, 83-84, 106-107, 176n, 187, 460, 486n
 BUREN, Daniel, 316n, 356-357n
 BURGH, Jane de, 151n
 BURGIN, Victor, 30n, 232n, 451
 BURKERT, Heribert, 23n, 310n
 BURMESTER, Gerardo, 28n, 70n, 152
 BURROUGH, William S., 108n
 BUSCHLOP, 356
 BUSTAMANTE, Jean-Marc, 210n
 BYRON, Lord, 312, 338, 350, 435n, 446n, 448n, 467
 CAETANO, Marcelo, 289
 CAETANO, Maria João, 492n
 CALAPEZ, Pedro, 31n, 32n, 34n, 47-48, 228, 285n
 CALEIRO, Conceição, 43n
 CALHAU, Fernando, 16n, 19n, 23n, 27, 34n, 46, 51n, 71, 124n, 145, 148n, 150, 205, 284, 287, 288, 300, 303n, 310n, 312, 341, 411, 440-441, 553
 CALVET, Carlos, 27, 148n, 228n
 CAMERON, Dan, 116-118, 145n, 247n-248n, 265n
 CAMERON, Shirley, 28n, 233
 CAMÕES, Luís Vaz, 96
 CAMPINO, Catarina, 172
 CANDEIAS, Gracinda, 228n
 CÂNDIDO, José, 284n
 CARLOS, Isabel, 98-99, 122, 166, 259n, 334n, 339, 393n, 553
 CARMO, Garizo do, 19n
 CARNEIRO, Alberto, 19n, 23n, 32n, 34n, 70, 285, 300, 310n, 539, 553
 CARREIRO, Carlos, 28n, 70n
 CARRILHO, Manuel Maria, 145
 CARTIER-BRESSON, Henri, 341, 405
 CARVALHO, José, 27, 34n, 46, 148n, 288n
 CARVALHO, José Maças de, 534n
 CARVALHO, Rosa, 48

- CARVALHO, Zulmiro de, 228n
 CARVER, Raymond, 268, 423
 CASANOVA, 146, 381
 CASIMIRO, Manuel, 71, 228n, 300
 CASQUEIRO, Pedro, 47, 239n
 CASTELLI, Luciano, 37
 CASTRO, Lourdes, 19n, 27, 148n, 225, 285n
 578n,
 CATTELAN, Maurizio, 103n
 CASSAVESTES, John, 413n, 460
 CELANT, Germano, 87, 145n, 146, 233, 238n,
 255n-256n, 260n-261n, 262, 264n, 266,
 267n, 276, 281n, 284n, 287n 289, 292,
 297, 298, 322, 327, 330-331, 340n,
 350n, 351, 364-365, 376, 378n, 379,
 395, 410n, 431, 434, 442n, 443, 445,
 462, 464-466, 469, 471n, 485, 499n,
 502n, 504n, 517, 528
 CERECEDA, Miguel, 153n, 342, 498n
 CESARINY, Mário, 70n, 148n, 223n
 CHADLER, John, 307
 CHAFES, Rui, 65n, 152, 228, 285n
 CHAPLIN, Charles, 25n,
 CHARRUA, António, 228n
 CHEVRIER, Jean-François, 341n, 436n
 CHIA, Sandro, 30n, 31, 37, 232n, 541n
 CHICÓ, Silvia, 14, 15n, 34, 145n, 293n, 344n,
 495n, 550
 CHION, Michel, 179
 CINTO, Sandra, 171n
 CLAIR, Jean, 190n
 CLEMENCIGH, Mirella, 41
 CLEMENTE, Francesco, 30n, 31, 37, 232n,
 249n, 251, 541n,
 COELHO, Eduardo Prado, 16n, 182, 300, 468,
 476n
 COELHO, Fernando Pinto, 28n, 70n
 COELHO, Tereza, 43n, 122, 302n, 391, 446n,
 457n, 461, 503n
 COLADO, Glória, 41
 COLEMAN, A. D., 341n, 434, 439n
 COLLISHAW, Mat, 158n, 422n
 CONDUTO, José, 19n, 34n, 35n
 CORREIA, Natividade, 19
 COSTA, Noronha da, 20n, 27, 94, 128, 148n,
 300
 COURBET, Gustave, 139
 COUTINHO, Graça, 51n, 152, 285n
 COUTO, João M., 538n
 CRAGG, Tony, 30n, 64n, 232n
 CRESPO, Nuno, 208, 302n, 401n, 432n, 435n
 CROFT, José Pedro, 36n, 47-48, 86n, 152, 228,
 239n, 285n
 CROZIER, Robin, 538n
 CRUZ, Eleonor, 344n
 CRUZ, Maria Teresa, 167-170, 211
 CUCCHI, Enzo, 30n, 31, 59, 63, 64n, 232n,
 251n, 253n, 256n, 541
 CUTILEIRO, João, 495n
 DACOSTA, António, 46-47, 49n, 70, 225, 228n
 DALI, Salvador, 134, 136
 DAMASIO, António, 194-197, 394n, 485n
 DAMISCH, Hubert, 296n
 DANTO, Arthur, 173n, 568
 DANVILLA, José Ramon, 75
 DAROCHA, 225
 DARWENT, Charles, 158, 559, 410n, 422
 DAVID, Ilda, 46-48, 239n
 DAVILA, Juan, 120n
 DEBORD, Guy 272n
 DEBRAY, Régis, 322
 DECKER, Ger, 331
 DE KEYSER, Raoul, 120n
 DEFRAOUI, Chérif, 23n, 310n, 341
 DEGOTTEX, Jean, 51n
 DELACROIX, Eugène, 108
 DELEUZE, Gilles, 135, 170, 177, 179, 336, 411
 DEKKERS, Ger, 23n, 310n
 DELGADO, Gerardo, 53n
 DEMAND, Thomas, 179n
 DERCON, Chris, 96, 233, 258, 286n, 289,
 290
 DERRIDA, Jacques, 173n, 176n
 DESPLECHIN, Arnaud, 128n
 DIAS, Doris Graça, 24n, 267n
 DIAS, Francisco da Silva, 49
 DIDI-HUBERMAN, George, 322
 DITTBORN, Eugenio, 98n
 DIXO, João, 28n, 300
 DOIG, Peter, 120n, 258
 DOSTOIEVSKI, Fiodor, 462n
 DOWNEY, Anthony, 183
 DRATHEN, Doris von, 199-207, 220, 349n,
 351, 394n
 DUARTE, Gonçalo, 578n
 DUBOIS, Philippe, 264n, 317n, 318n, 319n,
 322, 324-325, 449n-450n
 DUCCI, Carlo, 151n
 DUCHAMP, Marcel, 188n, 197, 199, 259,
 267n, 318n, 425n, 498, 501, 535
 DURAS, Amélie Marguerite, 391
 DÜRMÜLLER, Urs, 38
 DUVE, Thierry de, 306n, 319, 321, 472
 ECO, Umberto, 96, 263n-264n,
 EDLER, Dorit, 37
 EGOYAN, Atom, 176, 183, 378, 414
 EIBLMAYR, Silvia, 139-140
 EIGENHEER, Marianne, 37
 EISENSTEIN, Sergei, 106, 109, 330, 335, 475n
 ELIOT, T.S., 336n, 410n
 ELIZONDO, Salvador, 173n
 ELOY, Mário, 70n
 ERA, Fiona, 120n
 ERNST, Max, 318n

- ESCADA, José, 122, 578n
 ESQUÍVEL, Patrícia, 13n
 ESTRELA, Alexandre, 534n
 EXPORT, Valie, 23n, 310n
- FALLORCA, Jorge, 19n
 FÄRG, Günther, 63, 256n
 FARIA, Nuno, 152, 559
 FARIA, Óscar, 183n
 FASSBINDER, R. W., 108
 FAULKNER, William, 283n
 FAZENDA, Rosa, 495n
 FÉDIDA, Pierre, 371n, 399n
 FELDMANN, Hans-Peter, 331n
 FELICIANO, Paulo, 236n, 270-271
 FELLINI, Federico, 283, 378n
 FERNANDES, Carlos, 495n
 FERNANDES, João, 32n, 128n, 230-231, 300n, 301
 FERNANDES, José Manuel, 14n
 FERREIRA, David Mourão, 495n
 FERRIER, Jean-Louis, 345
 FERRY, Luc, 249n
 FILIPE, Cruz, 228n
 FILIPPO, De, 28n
 FILLIOU, Robert, 28n
 FINK, Bruce, 488
 FISCHER, Konrad, 281n
 FITZGERALD, Francis Scott, 283n
 FLAUBERT, Gustave, 88, 119, 139-140, 142, 202
 FLAVIN, Dan, 188n
 FLYNT, Henri, 317
 FOGLE, Douglas, 332, 341, 405n-406n, 407, 439n, 470n
 FONTE, Ribeiro da, 24n
 FOOTE, Nancy, 438
 FORD, John, 283
 FOSTER, Hal, 179, 269n, 315, 355, 357, 359n, 414-415, 422n, 429-430, 434
 FOUCAULT, Michel, 170, 176n, 178, 186n, 283, 285, 356, 459n-460n, 494, 503n-504n
 FRANÇA, José-Augusto, 14n, 17, 18n, 49n, 128n, 223-235, 300, 357, 538n, 540, 566-567
 FRANCASTEL, Pierre, 34n, 49n, 227n
 FRANK, Robert, 413n
 FREDMAN, Glória, 318n
 FREUD, Sigmund, 101, 108, 132, 134, 135n, 136-137, 154, 170, 189-190, 246n, 362-363, 371n, 373n, 375, 383, 387, 399n, 418, 420, 425n, 490n, 493n, 503n
 FRIED, Michael, 139, 301
 FRIEDRICH, Kaspar David, 173n, 174
 FRIEDRICH, Otto, 350
 FUCHS, Rudi, 31, 541n
- GADAMER, H. G., 1
 GAËTAN, 31n, 34n
 GALE, Peggy, 24n
 GALLOWAY, David, 102n, 233
 GANHEIROS, Luís, 70n
 GARCIA, Aurora, 61, 66, 232-233, 544-546, 548
 GARCIA, Elsa, 346, 361n, 396n, 424n
 GARCIA, Josep Miquel, 86n
 GARDNER, Belinda Grace, 233
 GASSNER, Hubertus, 31, 110, 117, 129-130, 129-142, 232-233, 248n, 255n, 262n, 284, 289, 292-293, 295-296, 331, 331n, 366n, 382-383, 384, 387, 396n, 402-403, 432, 482-483
 GASTÃO, Ana Marques, 376n, 391, 481, 484
 GAUSS, Kathleen McCarthy, 364n
 GEADA, Eduardo, 27n
 GEER, Cees van der, 96n
 GENZKEN, Isa, 30n, 232n
 GERZ, Jochen, 23n, 30n, 232n, 310n, 318n, 331n, 341
 GETTE, Paul Armand, 318n
 GIDE, André, 176n
 GIL, José, 96, 309n, 325n, 361-362, 370, 373, 384-385-386, 389, 471-472, 490
 GODARD, Jean-Luc, 106, 283
 GODFREY, Tony, 151n
 GOETHE, Johann Wolfgang von, 173n, 174
 GOMBRICH, E. H., 173n
 GOMES, Alair, 335
 GONÇALVES, Eurico, 19n, 51-52, 255n, 262n, 350n, 495n, 538n, 540, 543
 GONÇALVES, Rui Mário, 14n, 17n, 18n, 19, 33n, 49-50, 54n, 229n, 231n, 495n, 538n, 540, 566-567, 569-570
 GONZALEZ-TORRES, Felix, 103n
 GORDON, Douglas, 153n, 158, 371n, 399n, 411n, 422n
 GORMLEY, Antony, 105n
 GRADE, Fernando, 19n
 GRAHAM, Dan, 24n, 237n, 332n, 437, 439, 451
 GRAHAM, Rodney, 158, 378n, 411n, 422n
 GREEN, David, 233
 GREEN, Renée, 103n
 GREENBERG, Sara, 145n
 GREENBERG, Clement, 263n, 567
 GRIJÓ, João, 228n
 GRONET, Stefan, 320, 451
 GRUNDBERG, Andy, 320-321
 GUARDA, Israel, 534n
 GUATTARI, Félix, 149, 170
 GUERRA, Cristina, 386n
 GUIMARÃES, José de, 285n
 GUSTON, Phillip, 116

- HAACKE, Ian Burn, 308
 HAACHE, Hans, 316n, 356, 357n
 HAAR, Michel, 376n
 HALL, Doug, 430
 HAMBURG, Der Prinz von, 448
 HAMONNS, David, 272n
 HARTLEY, Hal, 128n
 HATHERLY, Ana, 26, 27, 128, 148, 300, 540, 553
 HAY, Deborah, 318n
 HAYNES, Todd, 128n
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 97
 HEGEWISCH, Katharina, 64
 HEIDEGGER, Martin, 61, 97, 217
 HEINISCH, Barbara, 318n
 HELDER, Herberto, 96, 238n
 HEMINGWAY, Ernest, 494
 HERKENHOFF, Paulo, 197
 HEYNE, Renate, 23n, 310n
 HILL, Gary, 172n, 188n
 HILLER, Susan, 153n
 HILTY, Greg, 120n
 HIUCI, Fernando, 76-77
 HOCKNEY, David, 318n
 HOFFBERG, Judith, 233
 HOLANDA, Francisco de, 127, 267n
 HOLLANDER, Anne, 108-109
 HOLLIER, Denis, 103n
 HOLZER, Jenny, 250n, 462
 HORN, Rebecca, 57n, 200n
 HORN, Roni, 103n
 HUBERT, Pierre Alain, 28n
 HUEBLER, Douglas, 299n, 331, 457n-458n
 HUICI, Fernando, 41, 153n
 HUME, David, 173n
 HUME, Gary, 120n, 258
 HUGO, Victor, 462n
 HYPPOLITE, 489n

 IGLESIAS, Cristina, 41, 200n
 ILES, Chrissie, 183, 188-190, 313n, 328-329, 365n, 366-367, 370n, 371-372, 378n, 386-387, 412n, 422-423, 496n-497n, 500, 505n, 514, 532n-533n, 556, 563
 ISIDORO, Jaime, 28n
 IZZO, Arcangelo, 41-42, 66, 232, 543, 545

 JACCARD, Roland, 96
 JACINTO, João, 44n
 JAECKEL, Gerhard, 401, 501n, 502-504
 JAMESON, Fredric, 54n, 250n
 JANUSZCZAK, Waldemar, 120n
 JARMAN, Derek, 176n
 JARMUSH, Jim, 268
 JOACHIMIDES, Christos, 102
 JOHNS, Jasper, 63, 256n
 JONAS, Joan, 179n, 415
 JONES, Zebedee, 120n

 JONGE, Ko de, 309
 JORGE, João Miguel Fernandes, 35, 97, 122, 166
 JOSELIT, David, 60, 163n, 232, 577
 JOYCE, James, 87-88, 135, 139-140, 144, 205
 JUBELIN, Narelle, 98n
 JUDD, Donald, 188n, 263n,
 JULES, Marijke van Warmerdam, 158n, 422n
 JÚLIO (dos Reis Pereira), 70n
 JUNG, Carl Gustav, 154, 190, 387n
 JUNGER, Ernst, 97
 JUSTO, José Miranda, 31n

 KABAKOV, Ilya, 237, 239n
 KAHLEN, Wolf, 24n
 KANE, Charles Foster, 486, 491, 492
 KAPOOR, Anish, 105n
 KAPROW, Allan, 193n
 KARCHER, Eva, 82
 KATZ, Alex, 172n
 KELLEY, Mike, 239n
 KIAROSTAMI, Abbas, 414
 KIEFER, Anselm, 53, 63, 249n, 251n, 256n, 268
 KIERKEGAARD, Soren, 176n, 190n
 KIPPENBERGER, Martin, 193n
 KITANO, Takeshi, 128n
 KLAUKE, Jürgen, 23n, 37, 310n, 331, 378
 KLEE, Paul, 197
 KLEIN, Astrid, 37
 KLEIN, Mélanie, 490n
 KLEIN, Yves, 318n, 341, 406n
 KLEIST, Heinrich von, 338, 446n, 450, 461
 KLINGSÖHR, Cathrin, 83, 233
 KLOSSOWSKI, Pierre, 170, 176n, 446n, 450, 461
 KLUSER, Bernd, 64n
 KNOEBEL, Imi, 120n
 KNOLL, Ludwig, 401, 501n, 502-504
 KOPYSTIANSKY, Igor e Svetlana, 158n, 422n
 KOSUTH, Joseph, 237n, 285, 305-306, 314, 315, 316-317, 319-320, 321n, 332n, 458n
 KOUNELLIS, Jannis, 172n
 KRAUSS, Rolf H., 38, 233, 339-340, 446, 482, 541, 548
 KRAUSS, Rosalind, 143, 249n, 264n, 316n, 318, 323n, 351n, 356, 387, 415, 447-448, 450, 456-458, 460, 462-463, 469, 512, 561
 KREBBER, Michael, 120n
 KRUGER, Barbara, 250n, 462
 KUNC, Milan, 37

 LACAN, Jacques, 55, 144, 162, 171, 179, 187-189, 215-217, 246n, 248n, 283, 359, 374, 387n, 388n-389n, 401, 415, 417-421, 425, 385n, 441, 459, 460n, 474,

- 476n-477n, 478-479, 481, 488, 490n, 493n, 504, 544, 563
- LAFFINEUR, Maria Laura, 19n
- LAGEIRA, Jacinto, 104, 127, 210, 214
- LAMELAS, David, 179n
- LAPA, Álvaro, 31n, 32n, 34n, 46-47, 70n, 350n, 495n
- LAPA, Pedro, 178-179, 188, 219, 221, 236n, 245, 265n, 270-271, 272n, 273, 276, 277, 279, 280, 290, 305, 306n, 318, 325, 334, 346, 347n, 348, 355-356, 359-360, 364, 367, 370-371, 395, 399-402, 404n, 405, 407, 409-411, 414, 434-436, 445n, 450-452, 453n, 454-456, 467, 474-477, 485, 487-489, 493, 515-516, 529, 537, 556, 560-561, 563-564
- LAPASSADE, Georges, 96
- LASKER, Jonathan, 120n
- LAUGHTON, Charles, 391
- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, 283
- LATHAM, John, 188n
- LAVIER, Bertrand, 30n, 232n
- LAWER, Louise, 250n, 462
- LEE, Palema M., 437-438
- LEISGEN, Barbara e Michael, 23n, 310n, 341
- LEMONS, Fernando, 225
- LEMONS, Luís, 225, 228n
- LENCASTRE, Clara, 105
- LEON, Ana, 48
- LEVINE, Sherrie, 165, 250n, 462
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 306n, 468n
- LEWITT, Sol, 188, 237n, 457, 459
- LINDSAY, Arto, 153
- LINGWOOD, James, 153-154, 179n, 198, 209-210, 232-233, 503, 559, 576
- LIPPARD, Lucy, 307, 459
- LIPOVETSKY, Gilles, 61n
- LL, Natalia, 37
- LLORCA, Pablo, 75-76
- LLORENTE, Jaime, 76
- LOISY, Jean, 21n
- LONIDIER, Fred, 316
- LONG, Richard, 172n
- LONGO, Robert, 165
- LOPES, Fernando, 27n
- LOPES, Gil Teixeira, 18n, 19n
- LOPES, João, 27-28, 36, 128, 182-183, 310n, 365, 372n, 379, 388, 428-429, 478, 491, 492n, 498, 505, 537, 540, 542, 561
- LORD, Chip, 430
- LOURENÇO, Eduardo, 538n,
- LOURO, João, 271-272
- LUBBERS, Frank, 192
- LUSITANO, Maria, 534n
- LÜTHI, Urs, 37, 331n, 378
- LYNCH, David, 106
- LYON, John, 461
- LYOTARD, Jean-François, 54n, 198, 250n, 568
- MACADAM, Alfred, 102-103, 233, 244n, 547
- MACADAM, Barbara A., 151n
- MACEDO, António de, 25n
- MACIUNAS, George, 454n-455n
- MACRÌ, Tereza, 37, 128n, 147-150, 156, 169, 188, 199, 233, 365-366, 371, 376n, 387n, 424, 425n, 426, 440n, 496n, 499, 501n, 503n, 515, 556, 561, 563
- MAGRITTE, René, 93, 134, 136, 371n, 396n, 399n
- MAH, Sérgio, 471n
- MAHON, Alyce, 496n
- MAKMALBAF, Mohsen, 128n
- MALEVITCH, Kasimir, 211
- MAN, Paul de, 79, 176n, 545
- MANTERO, Vera, 65n
- MANZONI, Piero, 318n
- MARGARIDO, Alfredo, 538n
- MARÍ, Bartomeu, 179-182, 188, 276, 278n, 281, 309n, 310, 331n, 332n, 333, 400n, 404, 409, 436, 451, 453-454, 460, 466, 496n, 515, 558n, 560, 562n
- MARIN, Louis, 483
- MARQUES, Lúcia, 94n
- MARSET, Juan Carlos, 183, 190-191
- MARSH, Jan, 218
- MARTIN, Agnes, 200n
- MARTINS, Celso, 207, 223, 228, 386n
- MARTINS, Jorge, 122
- MARTINS, Jorge Costa, 299, 360-361n, 418, 539
- MARX, Karl, 270n
- MATHIEU, Georges, 187
- MATTA-CLARK, Gordon, 318n
- MATOS-CRUZ, José de, 25, 128, 411, 413n, 540
- MATOSSIAN, Chaké, 261n
- MAUPERRIN, Maria José, 91n, 227n
- MAZZIO, Carla, 423, 500n
- MCCARTHY, Paul, 158n, 239n, 422n
- MACLUHAN, Marshal, 190n
- MCGONACLE, Declan, 118-119
- MCKENZIE, Lucy, 193n
- MEDEIROS, Maria Margarida, 122, 394n
- MEHTA, Mina, 151n
- MEKAS, Jonas, 148, 557
- MELO, Alexandre, 12, 14n, 16n, 30n, 32n, 33n, 46, 48, 64n, 65-69, 70n, 78n, 84-91, 102n, 111n, 112, 121, 129, 133, 138, 145-146, 153n, 159, 173n, 177, 182, 183, 190n, 191, 224n, 226, 229n, 232n, 238-245, 247n-248n, 251n, 252, 257, 259, 260n-261n, 262, 265n, 277n, 278n, 279, 282n-283n, 284n, 285, 288,

- 289, 290n, 291-294, 299n, 302n, 305, 312n, 314-315, 334n, 336, 345, 351n, 365, 369-370, 376n, 378n, 381-382, 393, 395n, 406n, 411n, 419, 425, 441-442, 453n, 465, 496-497, 499, 500n, 517, 525, 535, 542n, 547-552, 554, 559, 561, 562n, 563, 565, 568, 571-572
- MELO E CASTRO, L. M. de, 26n, 27, 148n, 300
- MENDES, Albuquerque, 28n, 70
- MENDES, Paulo, 271-272
- MENEZ, 47, 228n
- MENEZES, Clara, 300, 495n
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 198
- MERZ, Gerhard, 30n, 232n
- MESSAGER, Annette, 37, 318n
- METZ, Christian, 109, 143, 294, 363
- MEYER-HERMANN, Eva, 193-194, 328n
- MICHALS, Duane, 30n, 37, 232n, 331, 341n, 430
- MICHAUX, Henri, 51n
- MILLER, Jean-François, 134, 136
- MILLER, Rolland, 28n
- MILLET, Catherine, 249n
- MIRANDA, José Bragança de, 468n, 488
- MIRELES, Isabel, 495n
- MIYAKE, Akiko, 233
- MOHR, Patrick, 21, 39n, 207, 350
- MOLDER, Maria Filomena, 35, 107, 110, 243, 552,
- MOLDER, Jorge, 86n, 107, 111, 124n, 134, 152, 153n
- MONDRIAN, Piet, 259
- MONK, Jonathan, 158n, 422n
- MONIZ, João, 228n
- MONORY, Jacques, 318n
- MONTEIL, Annemarie, 22, 350, 541
- MOORMAN, Charlotte, 429
- MORAIS, Graça, 28n
- MORLEY, Malcom, 268
- MOURA, Leonel, 21, 22, 24, 31n, 32, 33n, 34n, 35n, 39, 40, 46, 51n, 71, 86n, 152, 226n, 229n, 236n, 271, 273, 283n, 288, 312-314, 350n, 446, 512, 540, 542
- MORAES, Angélica de, 105
- MOSSET, Olivier, 120n
- MUCHA, Reinhard, 30n, 232n
- MÜLLER, Karl, 23n, 310n
- MULLICAN, Matt, 105n
- MULVEY, Laura, 188, 496n
- MUNCH, Edward, 136
- MUÑOZ, Juan, 40-41, 53n, 105, 173n, 174, 176n, 183, 237, 238, 481
- MUNTADAS, Antonio, 24n, 179n
- MUYBRIDGE, Eadweard James, 313n
- NADAL, Emília, 19, 228n
- NAKAMURA, Nobuo, 233
- NAMORADO, Egídio, 24n
- NAUMAN, Bruce, 176n, 188n, 285, 315, 331, 407, 415, 470
- NAVA, Luís Miguel, 96
- NAVARRO, Mariano, 153n
- NAZARÉ, Leonor, 74-75, 83, 95-96, 550-551
- NEGREIROS, Almada, 49n, 178n, 234n
- NEGRO, Álvaro, 172n
- NERI, Louise, 183, 188
- NEUSÜSS, Floris M., 18n, 23, 309, 310n, 340-341, 541
- NEUSÜSS, Hartmut, 23n, 310n
- NETO, Maria Amélia, 336n
- NICOLAU, Ricardo, 207-208, 279, 280, 317, 318n, 319-324, 326, 338, 404n, 408, 414, 424, 428, 487, 512, 514-515, 560-561, 565
- NIETZSCHE, Friedrich, 61, 97, 173n, 176n
- NOGUEIRA, Carlos, 228n
- NOVALIS, Friedrich, 402, 461, 446n, 447, 450
- O'NEILL, Alexandre, 223n
- OLDENBOURG, Serge III, 28n
- OLIVEIRA, Emídio Rosa de, 35, 71-72, 122, 243, 538n, 550
- OLIVEIRA, Fernando M., 70n
- OLIVEIRA, Filipa, 208
- OLIVEIRA, José, 534n
- OLIVEIRA, Luísa Soares de, 120, 166, 240n
- OLIVEIRA, Manoel de, 25n, 106
- OLMO, Santiago B., 86n
- OOSTERHOF, Gosse, 232
- OPIE, Julian, 171n
- OPPENHEIM, Denis, 318n
- OSBORNE, Peter, 336n, 421
- O'SULLIVAN, Michael, 151n
- OUSLER, Tony, 153n, 158, 411n, 422n
- PACKER, William, 411n, 501, 559
- PAIK, Nam June, 429
- PALADINO, Mimmo, 59, 64n, 253n
- PALERMO, Blinky, 316n
- PALOLO, António, 24, 27, 31n, 32n, 33n, 34n, 35n, 46, 122, 148n, 314n
- PALMA, Miguel, 271-272
- PAOLINI, Giulio, 470-471n
- PASCAL, Blaise, 312
- PAULO, António, 495n
- PAULY, Bettina, 80-81, 232-233
- PATRICK, Keith, 145n
- PAZ, Octavio, 136
- PAZ, Marga, 41-42, 50, 52, 233, 252n-253n, 264n, 286n, 543, 545
- PEDRO, António, 495n
- PEIRCE, Charles S., 179, 263n-264n, 296, 317n, 322n
- PENALVA, João, 70-71, 178n, 285n
- PENCK, A. R., 576

- PERDIGÃO, José de Azeredo, 14n
 PEREIRA, José Nuno Câmara, 228n
 PEREIRA, Paulo, 44n, 312
 PEREIRINHA, José, 420n, 476n, 479
 PÉREZ, Luis Francisco, 52-53, 232, 253n, 543-544, 545
 PÉREZ, Miguel von Häfe, 14n, 152, 217, 239n, 245-346,
 PEREZ, Raul, 495n
 PERNES, Fernando, 14n, 17n, 18n, 22, 71, 89, 111-112, 281n, 538n, 539-540, 551, 567
 PESSOA, Fernando, 59-60, 79-80
 PESTANA, Silvestre, 27
 PEZOLD, Frederike, 37
 PICABIA, Francis, 58
 PINHARANDA, João Lima, 31, 32n-33n, 34, 39, 42, 44-47, 65-67, 69-70, 79, 86n, 91n, 92-94, 102n, 121-122, 145n, 226n-227n, 230n, 231, 236n, 254n, 257, 282n, 285n, 288n, 292, 299, 312, 338-339, 340n, 343-344, 372, 404, 405, 409, 426n, 478, 515, 526, 529, 540, 542, 547-548, 553, 562
 PINHEIRO, Costa, 225, 285n, 578
 PINHEIRO, Jorge, 19n, 44n, 510
 PINHEIRO, Paula Moura, 43n
 PINTO, António Cerveira, 21n, 24, 25, 31-32, 33n, 34n, 35-36, 39n, 46, 65, 102n, 128, 154, 160, 173, 226n, 229n, 236, 243, 253, 270-272, 286n, 288n, 312n, 313n, 314n, 332n, 339, 342, 428, 429n, 433, 443-444, 452n, 537-538, 540, 557, 571-573, 575-576
 PINTO, António da Costa, 44n, 160, 288n, 487-488, 542
 PLÍNIO (o Velho), 296, 324n, 325
 POE, Edgar Allan, 144, 187,
 POHLEN, Annelie, 36-37, 233, 541, 548, 557
 POLKE, Sigmar, 100, 132, 253n, 255n, 296
 POLLOCK, Jackson, 459n
 POMAR, Alexandre, 32n, 33n, 34, 65, 73, 94 -95, 102n, 166, 183n, 221, 226n, 239n, 260n, 542n, 549-550
 POMAR, Júlio, 19n, 94n, 221, 495n
 POMAR, Rosa, 221
 POMAR, Vitor, 27, 148n, 288n, 303n
 POMBO, Sérgio, 46
 PONTORMO, 13n
 PORFÍRIO, José Luís, 14n, 17, 18n, 48, 65, 74, 120-122, 128n, 166, 260n, 293, 311, 328, 352, 355-357, 482, 538, 549-550, 552, 577
 PORTUGAL, Pedro, 60, 236n, 577n
 POWELL, Michael, 386, 395
 POWER, Kevin, 53-55, 66, 99-100, 232-233, 253n-254n, 421, 543-544, 545-546, 548
 POZZI, Luzio, 318n
 PRAZ, Mário, 402n
 PROCTER, Judy, 430
 PROENÇA, Pedro, 60, 71, 86n, 152, 285n, 577n
 PROKOFIEV, Serguei, 386n
 QUEJIDO, Manuel, 53n
 QUEIRÓS, Eça de, 286n
 RAINER, Arnuf, 23n, 310n
 RAMOS, Artur, 25n
 RANK, Otto, 387n
 RATO, Vanessa, 166n, 183n
 RAUSCHENBERG, Robert, 15n, 176n, 178, 318n, 364n
 RAUTERT, Timm, 23n, 310n
 RAY, Charles, 239n
 REAGAN, Ronald, 250n
 RECALCATI, Antonio, 318n
 REGO, Paula, 46-47, 70n, 71, 120n, 178n, 225-226, 228n, 237n, 283n, 495n, 578n
 REIS, Paulo, 166
 REIS, Pedro Cabrita, 36n, 40n, 47-48, 71, 86n, 94, 101, 111n, 152, 200n, 225-226, 283n, 285
 REISEWITZ, Caio, 171n
 RESENDE, Júlio, 19n
 REVUELTA, Laura, 153n
 RHOADES, Jason, 193n
 RIBEIRO, Ana, 417
 RIBEIRO, Anabela Mota, 287n, 288
 RIBEIRO, José Sommer, 51n
 RICHTER, Gerhard, 57n, 200n
 RINKE, Klaus, 23n, 310n, 331n
 RISATTI, Howard, 151n, 233
 ROCHA, Paulo, 148
 ROCHA, Pedro, 28n
 RODCHENKO, Alexander, 259
 RODIN, Auguste, 173n, 212n
 RODRIGO, Joaquim, 46-47, 178n, 221, 228n
 RODRIGUES, Adriano Duarte, 96
 RODRIGUES, António, 32n, 33n, 34, 226n, 542n, 550,
 ROGADO, Maria, 19n
 ROMERO, Pedro, 270
 ROSA, Joana, 34n
 ROSA, Manuel, 36n, 239n
 ROSADO, António Campo, 70, 285n
 ROSADO, Pedro Campos, 285n
 ROSENGARTEN, Ruth, 166, 311, 346, 378n, 423, 494n-495n
 ROSENTHAL, Norman, 102
 ROSLER, Marta, 308, 316
 ROTH, Philip, 108
 RUIVO, Ana, 207, 352n, 407
 RUIVO, Henrique, 228n
 RUSCHA, Edward, 285, 308, 315, 434, 437-

- 438-439
 RYMAN, Robert, 198
- SADE, Marquês de, 165, 176n, 379n-381n, 391, 393n, 397, 462n, 484, 513, 534, 557
 SÁIZ, Siméon, 270
 SALA, Anri, 414
 SALAZAR, António de Oliveira, 289
 SALLE, David, 57, 59, 61, 81, 100, 132, 164n, 165, 249n, 253n, 255n, 256
 SALLES, Evandro, 105
 SAMARAS, Lucas, 331
 SAMOUCO, 495n
 SANCHES, Rui, 48, 86n, 152, 228, 285n
 SANCHO, Renata, 152
 SANDOZ, Claude, 37
 SANTA-RITA (PINTOR), Guilherme de, 40, 226n, 283
 SANTO, Cabral, 534n
 SANTOS, Bartolomeu Cid dos, 225, 303n
 SANTOS, David, 128, 553
 SANTOS, Mariana, 316-317, 375n, 445, 454n, 457n-458n, 459
 SANTOS, Nuno, 284n, 286n, 287n, 288, 300, 497
 SAPINHO, Joaquim, 152
 SARDO, Delfim, 29, 65, 75, 112, 124-126, 145n, 183, 197, 202, 208-209, 219-220, 243, 247, 248n, 254-255, 277n-278n, 292n, 293, 295n, 296-297, 301-304, 312, 315n, 327, 331, 336n, 342-344, 350, 352, 359, 370, 372, 381-383, 386, 388n, 389-391, 393n, 397, 402n, 406n, 424n, 435n, 443, 461n, 464, 477, 481, 485, 492, 494, 499, 514-515, 529, 551, 555, 557-558, 563, 565-566
 SARTRE, Jean-Paul, 124, 388, 389n, 390, 518
 SAUSSURE, Ferdinand de, 476
 SCOTT, Walter, 207
 SCHMALENBACH, Werner, 57n
 SCHNABEL, Julian, 53, 57, 249n, 253n, 256n,
 SCHNEIDER, Gregor, 216
 SCHNEEMANN, Carolee, 315
 SCHOONE, Helleen, 96n
 SCHOPENHAUER, Arthur, 61
 SCHMIT, Thomas, 455n
 SCHÜTTE, Thomas, 153n, 179n
 SCNEIDER, Ira, 415
 SEABRA, José Augusto, 20, 29, 93, 128, 188, 365, 372n, 388n, 395, 553, 556, 562
 SEARLE, Adrian, 120, 145n, 151n, 153n, 154-158, 183-185, 188, 233, 243, 258, 260n, 376n, 386n, 411n, 421, 422n, 426n, 444n, 471n-472n, 486n, 559
 SECULA, Allan, 316
 SEGAL, George, 318n
 SEIXAS, Cruzeiro, 49n, 495n
 SEIXAS, Maria João, 43n
 SEMEDO, Artur, 27n
 SENA, António, 34n
 SENA, Jorge de, 96
 SENNE, Thomas, 73, 232
 SERPA, Luís, 24n
 SERRA, R., 153n
 SERRA, Richard, 57n, 198, 430
 SERRALLER, Francisco C., 56, 66, 68, 263n, 544, 548
 SEYMOUR, Anne, 281n
 SHAW-EAGLE, Joanna, 151n
 SHERMAN, Cindy, 118-119, 239n, 462n
 SICÍLIA, J. M., 71
 SIEBENMORGEN, Harald, 79, 233
 SIEGELAUD, Seth, 457n
 SIEVERDING, Katharina, 37
 SIKORONJA, Renata, 145n
 SILBER, Alex, 37
 SILVA, Jaime, 28n, 228n
 SILVA, Lisa Santos, 16n, 300
 SILVA, Maria Helena Vieira da, 40n, 178n, 221, 225-226, 228n, 283n, 349n, 578
 SILVA, Raquel Henriques da, 14n
 SILVA, Susana Mendes, 534n
 SITNEY, P. Adams, 410n
 SKAPINAKIS, Nikias, 19n
 SMITH, Kiki, 237, 239n
 SMITH, Jack, 335
 SMITH, Jack, 148, 557
 SMITHSEN, Robert, 434
 SNOW, Michael, 557
 SOARES, Miguel, 534n
 SOBRAL, Luís de Moura, 127, 197, 212, 243, 267n, 538n
 SOKUROV, Alexander, 128n
 SONNA, Birgit, 145n
 SOUSA, Ângelo de, 19n, 23n, 27, 32n, 34n, 148n, 172, 285n, 309n, 310n 553, 562-563
 SOUSA, Ernesto, 15-16, 17n, 19n, 20, 22n, 27, 32n, 34n, 35, 39n, 65, 70, 148n, 236, 280n, 282n, 288n, 298n, 299-300, 310n, 312, 314, 316, 375n, 411, 445, 454n, 465, 468-469, 491n, 497, 510, 512, 534n, 537-538, 540, 553, 567
 SOUSA, Rocha de, 16n, 17n, 123, 166, 427, 428n, 495n 524, 538n
 SOUZA-CARDOSO, Amadeo de, 40, 49n, 178n, 221, 225-226, 228n, 229n, 283
 SPEARS, Dorothy, 102-103, 233, 244n, 547
 SPECTOR, Nancy, 129-130, 142-145, 151, 213, 233, 247n, 263, 267n, 294, 295n, 297, 340n, 360n, 363-364, 392-395, 400, 520, 555, 557
 SPINOSA, (Bento de Espinoza), 196
 SULEIMAN, Elia, 128n
 STAMM, Hermann, 23n, 310n
 STEIR, Pat, 459

- STERNBERG, Josef von, 283
 STRELOW, Hans, 281n
 STOCKOLDER, Jessica, 120n
 STRUTH, Thomas, 440
 STUART, Michel, 318n
 SYCIONE, Butades de, 324n
 SZEEMANN, Harald, 32n, 281n, 307n, 309n, 316n

 TABARRA, João, 171n, 271-272, 534n
 TAPIÈS, Antonio, 73
 TARANTINO, Michael, 83-84, 105-109, 118-120, 146-147, 151, 176, 232-233, 243, 260n, 263n, 293, 295n, 330, 332n, 335-336, 362, 376, 379, 387, 395n, 517, 551
 TAVARES, Cristina Azevedo, 35, 550
 TAVARES, Salette, 17n, 300
 TAYLOR-WOOD, Sam, 105
 TELLES, António da Cunha, 27n
 TELLES, Marta, 228n
 THOMPSON, Jon, 301
 TICIANO, 326
 TILROE, Anna, 96n
 TODOLI, Vicente, 112, 232, 242, 551-552
 TORRES, Baltazar, 171n
 TRAVIS, Wenders, 390
 TRÍAS, Eugénio, 173n
 TRUFFAUT, François, 283
 TUYMANS, Luc, 120n, 258n,

 UDO, Nils, 23n, 310n, 341
 USLÉ, Juan, 53n

 VALE, João Pedro, 171n
 VAN GOGH, Vicent, 459n
 VAREJÃO, Adriana, 98n
 VARELA, Arthur, 27, 148n
 VASCONCELOS, Helena, 43-44, 61, 83, 337-338, 440, 494, 495
 VATTIMO, Gianni, 234n, 569
 VAZ, Fátima, 495n
 VENTADOUR, Bernard de, 96
 VERHAEGHE, Paul, 188
 VERNANT, Jean-Pierre, 190n-191n
 VESPEIRA, Marcelino, 228n
 VETROCQ, Marcia E., 145n
 VIDAL, Carlos, 73-74, 173, 245, 246n, 247n, 248-252, 255, 263, 265n, 266, 268-273, 550, 572-575
 VIDAL, Carme, 172n
 VIDIGAL, Ana, 47, 300
 VIEIRA, João, 16n, 24n, 122-123, 300n, 578n
 VIEIRA, Manuel, 236n
 VIEIRA, Tomás, 284n
 VIJA, Celmins, 153
 VINE, Richard, 129, 233
 VILLALTA, Guillermo Pérez, 53n

 VIRILIO, Paul, 438
 VITAL, Natália, 221
 VITALI, Chistoph, 129-130, 159
 VORTER, Wolf, 429
 VOSTELL, Wolf, 24n

 WAI, Wong-Kar, 128n
 WALL, Jeff, 105n, 378n, 413
 WALLON, Henri, 375n
 WANDSCHNEIDER, Miguel, 167, 188, 297n, 366, 368, 373n, 376-377, 411n, 412-413, 425n, 426, 441, 483, 487, 556, 559, 562
 WANG, Chia-chi Jason, 179n
 WARHOL, Andy, 64n, 149, 173n, 189-190, 193n, 285, 292, 318n, 328-329, 361n, 364n, 412n-413, 422n, 423, 424n, 439n, 523, 557, 563
 WEBB, Boyd, 30n, 232n
 WEBER, Ilona e Wolfgang, 37
 WEGMAN, William, 30n, 232n
 WEINER, Lawrence, 179n, 285, 309n, 315, 457, 458n
 WEISS, David, 30n, 232n
 WELLS, Liz, 449n
 WELLES, Orson, 28, 283, 455n, 460, 486, 492n
 WESTCOOT, James, 107, 165, 215-218
 WHITEREAD, Rachel, 105n, 153n, 179n
 WILSON, Jane e Louise, 158n, 422n
 WISEMAN, Frederick, 412n
 WITT, Sol Le, 308, 437
 WITTGENSTEIN, Ludwig, 283
 WOOLF, Virginia, 308, 314, 338, 446n 448n, 450, 461

 YANG, Edward, 128n
 YVARS, J. F., 233

 ZAMBRANO, María, 190n
 ZAYA, Antonio, 62
 ZIZEK, Slavoj, 119, 179, 401, 476n-477n
 ZWEITE, Armin, 57-60, 66, 79, 233, 253n, 256n, 544-546, 548

Anexo 1

CURRÍCULO DE EXPOSIÇÕES

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

EXPOSIÇÕES COLECTIVAS

EXPOSIÇÕES – PROJECTOS ESPECIAIS

MUSEUS E COLECÇÕES PÚBLICAS

Julião Sarmiento nasceu em Lisboa, em 1948.
Vive e Trabalha no Estoril.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

(com a indicação dos respectivos catálogos/brochuras quando existentes)

- 1976** *Julião Sarmiento*, Galeria de Arte Moderna, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, (brochura).
- 1977** *Don Juan*, Módulo, Porto (poster/catálogo).
- 1978** *Jaula/Cage e Trabalhos Recentes*, Centro de Arte Contemporânea / Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (brochura).
- 1979** *Reading Pieces*, Galerie Erika + Otto Friedrich, Bernaa, Suíça (catálogo).
Gnait, Galeria CAPC, Coimbra (catálogo).
- 1980** *Rosebud*, Galeria Diferença, Lisboa
Testa, Galeria Módulo, Porto
1947, Studio GSU, Galerije Grada Zagreba, Zagreb, Jugoslávia (poster/catálogo).
- 1982** *Pinturas em Papel*, Arta, Lisboa (catálogo).
Pinturas sobre Papel, Galeria Espaço Branco, CAPC, Coimbra (catálogo).
Drawings, Galerie Erika + Otto Friedrich, Bernaa, Suíça.
Pinturas 1981/82, Casa de Bocage, Setúbal (poster/catálogo).
Desenhos, Gangurinn, Reykjavík, Islândia (catálogo).
- 1983** *Pinturas 1981-1983*, Galeria Quadrum, Lisboa.
- 1984** *Julião Sarmiento*, Galeria Juana de Aizpuru, Madrid, Espanha (catálogo).
Julião Sarmiento, Galeria Juana de Aizpuru, Sevilha, Espanha.
Pinturas em Papel, Galeria Cómicos, Lisboa.
Malerei auf Leinwand und Papier, Galerie van Aken, Colónia, Alemanha.
Arbeiten auf Papier, Galerie Erika + Otto Friedrich, Bernaa, Suíça.
- 1985** *Perspective 85*, Art 16'85, Basileia, Suíça (catálogo).
Julião Sarmiento, Galeria Cómicos, Lisboa (catálogo).

- 1986** *Julião Sarmento*, Galerie Heinrich Ehrhardt, Frankfurt, Alemanha.
- Julião Sarmento*, Galleria Marilena Bonomo, Bari, Itália.
- Julião Sarmento*, Anders Tornberg Gallery, Lund, Suécia.
- Julião Sarmento*, Museo de Bellas Artes de Málaga, Málaga, Espanha (catálogo).
- Neue Arbeiten*, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha.
- 1987** *Julião Sarmento*, Galerie Marga Paz, Madrid, Espanha.
- 1988** *Julião Sarmento*, Galerie Erika + Otto Friedrich, Bernaa, Suíça.
- Julião Sarmento*, Galleria Giorgio Persano, Torino, Itália.
- Bilder und Zeichnungen 1986-1988*, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha (catálogo).
- Gnadenstoss*, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha (catálogo).
- New Paintings and Works on Paper*, Hillman Holland Fine Arts, Atlanta, Georgia, E.U.A.
- Julião Sarmento*, Galeria Atlântica, Porto (catálogo).
- 1989** *Bilder und Zeichnungen 1984-1988*, Galerie Bernad Klüser, Erlanger, Alemanha (catálogo).
- Julião Sarmento*, Galeria Cómicos, Lisboa (livro).
- Julião Sarmento*, Galerie Xavier Hufkens, Bruxelas, Bélgica.
- Julião Sarmento*, Galeria Marga Paz, Madrid, Espanha.
- 1990** *Julião Sarmento*, Galleria Giorgio Persano, Torino, Itália.
- Neue Arbeiten*, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha.
- Gemälde und Arbeiten auf Papier*, Städtische Galerie am Markt, Schwäbisch Hall, Alemanha (catálogo).
- Dias de Escuro e de Luz*, Galeria Pedro Oliveira, Porto (catálogo).
- 1991** *Julião Sarmento. Obras sobre papel 1981-86*, Fundación Luis Cernuda, Sevilla, Espanha (catálogo).
- Julião Sarmento*, Galerie Montenay, Paris, França.
- Julião Sarmento*, Louver Gallery, Nova Iorque, E. U. A.
- Julião Sarmento*, Witte de With, Center for Contemporary Art, Roterdão, Holanda (catálogo).
- Pinturas Brancas*, Galeria Cómicos/Luís Serpa, Lisboa.

- 1992** *Julião Sarmiento*, Xavier Hufkens, Bruxelas, Bélgica.
- Julião Sarmiento*, Fundação de Serralves, Porto (catálogo).
- Julião Sarmiento*, Galerie Erika + Otto Friedrich, Bernaa, Suíça.
- Julião Sarmiento*, Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil.
- 1993** *Julião Sarmiento*, Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (catálogo).
- Pintura*, Galeria Municipal de Arte ARCO, Faro (brochura).
- 1994** *Julião Sarmiento The White Paintings*, Centre des Arts Saidye Bronfman, Montréal, Québec, Canadá (catálogo).
- Julião Sarmiento*, IVAM Centre del Carme, Valência, Espanha (catálogo).
- Laura and Alice*, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha.
- Julião Sarmiento*, Ruth Bloom Gallery, Santa Monica, California, U.S.A.
- Pintura e Desenho*, Galeria J. M. Gomes Alves, Guimarães.
- 1995** *Julião Sarmiento*, Galeria Pedro Oliveira, Porto (catálogo).
- Laura and Alice*, Galerie Béla Jarzyk, Colónia, Alemanha.
- Quatre Mouvemens de la Peur*, Edifício das Caldeiras, Universidade de Coimbra, Coimbra (catálogo).
- Julião Sarmiento*, Palácio Nacional de Sintra, Sintra (catálogo).
- Only a moment or two of brutal madness*, Galerie Xavier Hufkens, Bruxelas, Bélgica.
- 1996** *Desenhos – Ilustrações para “Justine et Juliette” do Marquês de Sade*, Assírio & Alvim, Lisboa, (catálogo).
- Selfish, Poud, Cunning, and Regardless of Others*, Sean Kelly, Nova Iorque, U.S.A.
- Two Rooms*, Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda (catálogo).
- The House with the Upstairs in it*, Londres Projects, Londres, Inglaterra.
- Julião Sarmiento*, Museu Nogueira da Silva, Galeria da Universidade, Braga (catálogo).
- 1997** *Julião Sarmiento – Pintura e Desenho*, Galeria J. M. Gomes Alves, Guimarães.
- Julião Sarmiento*, XLVII Biennale di Venezia, Padiglione Portoghese, Palazzo Vendramin ai Carmini, Veneza, Itália (catálogo).
- Urban Corpo*, CCA Kitakyushu - Project Gallery, Kitakyushu, Japão.
- Werke 1981-1996*, Haus der Kunst, Munique, Alemanha (catálogo).
- Suffering, Despair and Ascent*, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E. U.A. (catálogo).

- 1998** *Julião Sarmento*, Galleria d'Arte Moderna, Bolonha, Itália (catálogo).
- Carpe Diem / Racial Makeup*, Galeria Pedro Oliveira, Porto (catálogo).
- Veneno*, Galerie Bernad Klüser, Munique / Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E. U. A.
- Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E. U. A. (catálogo).
- 1999** *Fundamental Accuracy*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., E. U. A. (brochura).
- Segredos e Mentiras*, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil (brochura).
- The House with the Upstairs in it*, Londres Projects, Londres, Inglaterra (portfolio).
- Maverick*, Xavier Hufkens, Bruxelas, Bélgica.
- Segredos e Mentiras*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil.
- The Wrong Person*, Dan Bernaier Gallery, Los Angeles, Califórnia, E. U. A.
- Flashback*, Palacio de Velázquez / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espanha (catálogo).
- A Film Installation*, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E. U. A.
- 2000** *Flashback*, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão / Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (catálogo).
- Julião Sarmento*, Akira Ikeda Gallery, Nagoya, Japão (catálogo).
- Slow Motion*, ESTGAD, Caldas da Rainha (brochura).
- Polaroides e Livros de Cabeceira*, Café Valentim, Lisboa.
- 2001** *Obra Recent*. Galeria Joan Prats, Barcelona, Espanha (catálogo).
- Grant Selwyn Fine Art, Beverly Hills, California, E. U. A.
- me*, Museu de Arte Contemporânea do Funchal – Fortaleza de São Tiago, Funchal, Madeira (catálogo).
- What Makes A Writer Great*, Porta 33, Funchal, Madeira (catálogo).
- 2002** *Doppelgänger*, Lisson Gallery, Londres, Inglaterra.
- me / What Makes A Writer Great*, Museu de Angra do Heroísmo, Angra do Heroísmo, Terceira, Açores (catálogo).
- Domestic Isolation*, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E. U. A.
- Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil.
- Galeria Mário Sequeira, Parada de Tibães - Braga (catálogo).

Trabalhos dos Anos 70, Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa (catálogo).

2003 Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa.

Galería Pepe Cobo, Sevilha, Espanha.

Jiri Svestka Gallery, Praga, República Checa.

Parasite, Galerie Berna Klüser, Munique, Alemanha.

2004 *Julião Sarmiento. Echo*, Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda (catálogo).

Ghosts, CAV - Centro de Artes Visuais, Coimbra (catálogo).

2005 *Some Limits of Reason*, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

Queluz, Palácio Nacional de Queluz, Queluz (catálogo).

Print Matters, António Henriques - Galeria de Arte Contemporânea, Viseu (catálogo).

Collector's Choice, João Esteves de Oliveira, Galeria de Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa (catálogo).

Julião Sarmiento, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Bélgica (livro de artista).

2006 *Julião Sarmiento. The Players*, Lisson Gallery, Londres, Inglaterra.

Julião Sarmiento. Ediciones Numeradas 1972-2006, MEIAC Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Espanha (catálogo raisonné).

Julião Sarmiento: The Players, Galería Joan Prats, Barcelona, Espanha (catalogue).

Film Noir, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, California, E.U.A.

Julião Sarmiento: Withholding Works 1994-2006, Fundación Marcelino Botín, Santander, Espanha (catálogo).

2007 *Picture Show*, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil.

Film Noir (part 2), Galeria Pedro Oliveira, Porto.

João Esteves de Oliveira, Galeria de Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa (desdobrável)

2008 *Voyeur*, Voyeur Project View, Lisboa.

L.A. Prints, Appleton Square, Lisboa.

Julião Sarmiento, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa.

Literal – Julião Sarmiento, Centro José Guerrero, Granada, Espanha (catálogo).

Notes Towards a Definition of Pleasure, Galería Pepe Cobo, Madrid, Espanha.

2009 *Julião Sarmiento - Works on paper: Women and Houses and Plants...*, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, California, E.U.A.

Julião Sarmiento: "Lacan's Assumption" e "Toile", Espaço BES Arte & Finança, Lisboa.

Julião Sarmiento: Silhouettes Noires 2002-2003, New Galerie de France Paris, França.

Julião Sarmiento: House of Games, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

EXPOSIÇÕES COLECTIVAS

(com a indicação dos respectivos catálogos/brochuras quando existentes)

- 1968** *Trabalhos Escolares*, Escola Superior de Belas Artes, Lisboa.
- 1969** *XIV Salão Primavera*, Junta de Turismo da Costa do Sol, Estoril (brochura).
Colectiva, Galeria de Arte Moderna, S.N.B.A, Lisboa (brochura).
- 1970** *Pintura e Gravura*, Galeria de S. Francisco, Lisboa.
Ile. Exposition Internationale de Dessins Originaux, Moderna Galerija, Rijeka, Jugoslavia (catálogo).
- 1972** *Maqueta Multiple*, Série-Diseño S.A., Madrid, Espanha.
IIIème Exposition Internationale de Dessins Originaux, Moderna Galerija Rijeka, Jugoslavia, (catálogo).
2. Internationale Grafik Biennale, Kunstverein zu Frechen, Frechen, Alemanha (catálogo).
- 1973** *Exposição Permanente*, S.N.B.A., Lisboa.
Salão-Convívio 1973, S.N.B.A., Lisboa.
VII Salão de Arte Moderna da Cidade de Luanda, Luanda, Angola (brochura).
Jazz-Cascais 73, Galeria Diedro, Leiria.
Exposição 73, S.N.B.A., Lisboa.
- 1974** *Exposição Permanente*, S.N.B.A., Lisboa.
Salão-Convívio 1974, S.N.B.A., Lisboa.
Salão de Março 1974, S.N.B.A., Lisboa.
Eleonor Cruz / Julião Sarmento, Galeria Texto, Lourenço Marques, Moçambique.
Colectiva, Galeria Prisma, Lisboa.
5e. Biennale Internationale de la Gravure, Pawilon Wystawowy, Kraków, Polónia.
Intergrafia 74, Pawilon Wystawowy, Katowice, Polónia.
IVe. Exposition Internationale de Dessins Originaux, Moderna Galerija, Rijeka, Jugoslavia, (catálogo).
Exposição Perspectiva 74, S.N.B.A., Lisboa.
Exposição de Gravura, S.N.B.A., Lisboa.

Arte Actual Portuguesa, Vilamoura/ Faro.

Gravuras, Estação do Rossio, Lisboa.

- 1975** *Grabadores Portugueses Contemporâneos*, Promocion del Patrimonio Cultural S.A., Madrid, Espanha.

Gravure Portugaise Contemporaine 1970 – 1975, Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, França.

Figuração-Hoje?, S.N.B.A., Lisboa (catálogo).

Exposição – I, S.N.B.A., Lisboa.

Fotografias. Jorge Costa Martins, Julião Sarmento, José Manuel Costa Alves, Galeria de Arte Moderna, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa (brochura).

Lombardia 75, Sala del "Grechetto" di Palazzo Sormani, Milão, Itália.

Assisagittario, Milão, Itália.

Colagem e Montagem, S.N.B.A., Lisboa.

- 1976** *25 Pintores Portugueses*, Galeria Nika, Tóquio, Japão.

Artist's Stamps, Other Books & So, Amsterdão, Holanda.

Gravura Contemporânea Portuguesa. Coleção da SEC, Palácio Foz, Lisboa (no âmbito das comemorações dos 20 Anos da Sociedade Cooperativa dos Gravadores Portugueses - Gravura).

20 Anos de Gravura, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (catálogo).

Gravura Portuguesa Contemporânea, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa (no âmbito das comemorações dos 20 Anos da Sociedade Cooperativa dos Gravadores Portugueses - Gravura).

6e. Biennale Internationale de la Gravure, Pawlon Wystawowy, Cracóvia, Polónia.

Intergrafia 76, Katowice, Polónia.

Incisione Portoghese Contemporanea, Istituto di Sant'Antonio dei Portoghesi, Roma, Itália.

Deur. Door-Art, Vleeshal, Middelburg, Holanda.

Exposição de Arte Moderna Portuguesa. Salão de Verão, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa.

Alguns Aspectos da Vanguarda Portuguesa, Galeria Quadrum, Lisboa.

4. Internationale Grafik Biennale, Kuntverein zu Frechen, Frechen, Alemanha (catálogo).

Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Julião Sarmento, Galeria Labirynt, Lublin, Polónia (catálogo).

Filmes, Centrum Dziekanka, Warszawa, Polónia.

Art in the Mail, Manawatu Art Gallery, Palmerston North, Nova Zelândia

Portugisiskt, Lunds Konsthall, Lund, Suécia (catálogo).

Oferta-Foto Art, Galeria Labirynt, Lublin, Polónia.

Arte Portuguesa Contemporânea, Museu de Arte Moderna, Brasília, Brasil.

Arte Portuguesa Contemporânea, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil.

Arte Portuguesa Contemporânea, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil.

1977 *Incisione Portoghese Contemporanea*, Bolonha, Itália.

Alternativa Zero, Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa (catálogo).

BIPMAE - Broadway Internacional Post Card & Mail Art Extravaganza, Broadway Galleries, Milwaukee, Wisconsin, E. U. A.

Behavior, CEAC - Centre for Experimental Art & Communication, Toronto, Ontário, Canadá.

Incisione Contemporanea Portoghese, Galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa, Veneza, Itália.

A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa, Centro de Arte contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (catálogo).

A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa (catálogo).

Arte Fiera 77. Feira Internacional de Arte de Bolonha, (stand Galeria Quadrum), Bolonha, Itália.

L'Etart d'Ambily chez Influx, Galeria Influx, Marselha, França.

Cultura Portuguesa en Madrid. Exposição de Pintura e Escultura Contemporâneas., Palacio de Congresos, Madrid, Espanha (catálogo).

1978 *Contemporary Portuguese Engraving 1970 – 1975*, Vigeland Museet, Oslo, Noruega.

11 Artisti Portoghesi d'Oggi, Laboratorio, Milão, Itália.

Shelter / Abrigo (com Patrick Mohr), AR.CO, Lisboa (brochura).

Un Espace Parlé - A Spoken Space, Galerie Gaëtan, Genebra, Suíça (catálogo).

Artwords Bookworks, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, Califórnia, E. U. A. (28 Fev.-30 Mar.) / Artist's Space, Nova York (10-30 Jun.) / Herron School of Art, Indianapolis (15-29 Set.) / New Orleans Contemporary Art Center, Nova Orleans (Out.- Nov.).

Cultura Portuguesa en Madrid. Exposição de Pintura e Escultura Contemporâneas, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa (catálogo).

From Poetry to Poesy, Elblag.

Gravura Portuguesa Contemporânea, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil.

18 x 18 - Nova Fotografia, Grafil, Lisboa.

7e. Biennale Internationale de la Gravure, Pawilon Wystawowy, Kraków, Polónia.

Cultura Portuguesa en Madrid. Exposição de Pintura e Escultura Contemporâneas, Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis e Cooperativa Árvore, Porto (catálogo).

Artwords Bookworks, Artist's Space, Nova Iorque, E. U. A.

Bolonha Art Fair'78 (stand Módulo - Centro Difusor de Arte), Bolonha, Itália.

Lightworks Envelope Show 1978, Ann Arbor Public Library, Ann Arbor, Michigan, E. U. A.

Gravadores Actuais Portugueses nas Coleções do Museu Nacional de Soares dos Reis, Galeria Jornal de Notícias, Porto.

18 x 18 - Nova Fotografia, Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.

International Sky Show, Escondido Cultural Center, Escondido, Califórnia, E. U. A.

Artwords Bookworks, Herron School of Art, Indianápolis, E. U. A.

Panorama das Galerias (stands Gratil e Módulo - Centro Difusor de Arte), Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa.

La Post-Avanguardia, Museo del Sannio, Benevento, Itália.

Artwords Bookworks, New Orleans Contemporary Art Center, New Orleans, E. U. A.

Art Artist & The Media, AVZ, Graz, Áustria.

Quinzena de Cinema de Pequeno Formato, Diaporama e Documentação Visual, Sociedade Nacional de Arte Moderna, Lisboa.

Gravadores Actuais Portugueses nas Coleções do Museu Nacional de Soares dos Reis, Galeria Jornal de Notícias, Porto.

Gravadores Actuais Portugueses nas Coleções do Museu Nacional de Soares dos Reis, Casa de S. Sebastião, Vila do Conde.

1979 *Zona Post card Show*, Zona, Florença, Itália.

A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia, Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (catálogo).

SACOM 2, Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres, Espanha.

A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia, Edifício Chiado, Coimbra (catálogo).

A Fotografia como Arte. A Arte como Fotografia, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (catálogo).

Basileia Art Fair'79, Basileia, Suíça.

Text-Foto-Geschichten. Story Art / Narrative Art, Kunstverein Heidelberg, Heidelberg, Alemanha (catálogo).

Sommerausstellung, Galerie Erika + Otto Friedrich, Bernaa, Suíça.

Text-Foto-Geschichten. Story Art / Narrative Art, Bonaer Kunstverein, Bona, Alemanha (catálogo).

Exposição Inventário II. Gravura. Obras da Coleção da Secretaria de Estado da Cultura, Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa.

Fotografie als Kunst-Kunst als Fotografie, Fundacio Juan Miró, Barcelona, Espanha.

Europa 79, Gutenbergstrasse 62^a, Estugarda, Alemanha (catálogo).

LIS'79 – Lisbon International Show, Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa (catálogo).

Colectiva, Arta, Lisboa.

Künstlerbücher, Galeria Lydia Megert, Bernaa, Suíça.

LIS'79 – Lisbon International Show, Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (catálogo).

1980 *Offsets*, Arta, Lisboa.

Programa e Elenco das Obras do Acervo do Museu Nacional de Arte Moderna ou nele integráveis, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.

Homenagem a José Conduto, Galeria Diferença, Lisboa.

XIe Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (catálogo)

La Biennale di Venezia (Il Tempo del Museo Venezia), Magazzino del Sale, Veneza, Veneza, Itália (catálogo).

1981 *Jwov Basto, Cerveira Pinto, Julião Sarmento, Leonel Moura*, Cooperativa Árvore, Porto.

Portuguese Video Art, Gallery of New Concepts, School of Art and Art History, The University of Iowa, Iowa, E. U. A.

Dr. Zwiebels Tele-Praxis. Internacional Mail Art, Künstlerhaus, Estugarda, Alemanha.

XIe Biennale de Paris (Seleção Internacional), Galeria de Arte Moderna, Lisboa.

Photo – No Photo, Kunstverein, Mannheim, Alemanha.

Cinema à Margem. VII Encontro de Cinema em Formato Reduzido, Cinema Quarteto, Lisboa (catálogo).

25 Artistas Portugueses de Hoje, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

XXI Exhibition of Drawing Signs, Galeria Rysunku, Poznan, Polónia.

Arta & Language (One Hundred Years After), Arta, Lisboa.

Gott Oder Geissel? Erotik in der Kunst Heute, Kunstverein, Bona, Alemanha (catálogo).

1982 *Gott Oder Geissel? Erotik in der Kunst Heute*. Kunstverein Munique, Munique, Alemanha

Grand Hotel, Centro d'Arte Contemporanea, Siracusa, Itália.

Kunst aus Portugal – Zeitgenössische Graphik, Kultur Forum, Bona, Alemanha.

Zeichnung Heute 1982 (2. Internationale Jugendtriennale der Zeichnung), Kunsthalle, Noremburga, Alemanha.

Documenta 7, Neue Galerie, Kassel, Alemanha (catálogo).

Esquiss'Art (Alternativa – II Festival Internacional de Arte Viva), Almada.

Kunts aus Portugal – Zeitgenössische Graphik, Rathaus, Siegburg, Alemanha.

Gott oder Geissel? Erotik in der Kunst Heute, Kultureel Sentrum, Tilburg, Holanda (catálogo).

Kunts aus Portugal – Zeitgenössische Graphik, Osnabrück, Alemanha.

Colectiva 1982, Galeria Quadrum, Lisboa.

Jan Mladovsky og Julião Sarmiento, The Living Art Museum, Reykjavík, Inslândia.

Zeichnung Heute 1982 (2. Internationale Jugendtriennale der Zeichnung), Musée Cantonal des Beaux Arts, Lausanne, Suíça.

Zeichnung bei Schurr, Galerie Ursula Schurr, Estugarda, Alemanha.

New European and American Drawing, Obalne Galerije, Piran, Jugoslávia.

New European and American Drawing, Galerija Loza, Koper, Jugoslávia.

1983 *Depois do Modernismo*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa (catálogo).

Viele Köpfe Unter Einem Hut, Centre d'Art Contemporain/ Corinne Hummel, Basileia, Suíça.

Zeichnungen, Galerie Erika + Otto Friedrich, Berna, Suíça.

New European and American Drawing, Likovni Salon, Celje, Jugoslávia.

Exposição-Venda de Gravura Contemporânea Portuguesa, Espaço TEC, Cascais.

Kunst mit Photographie (Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss), Nationalgalerie Berlim, Berlim Alemanha (catálogo).

Il Mattino Ha l'Oro in Bocca, Palazzo Ducezio, Noto, Itália.

Casa de Bocage – Retrospectiva de Pintura, Grupo Pró Évora, Évora.

Artes Visuais na Ferreira Borges, Escola Secundária de Ferreira Borges, Lisboa.

New European and American Drawing, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, Jugoslávia.

Brunnurinn i Ganginum, Gangurinn, Reykjavík, Islândia.

Representação Portuguesa à 2. Trienal de Desenho de Nuremberga, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra.

Kunst mit Photographie (Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss), Colóniaischer Kunstverein, Colónia, Alemanha (catálogo).

New European and American Drawing, Cankarjev Dom, Ljubljana, Jugoslávia.

Representação Portuguesa à 2. Trienal de Desenho de Nuremberga, Museu Municipal, Figueira da Foz.

New European and American Drawing, Gallery of Fine Arts, Osijek, Jugoslávia.

La imagen del Animal, Casa del Monte, Madrid (catálogo).

New European and American Drawing, Gallery of Youth Hall, Beograd, Jugoslávia.

All Drawing, Damon Brandt Gallery, Nova Iorque, E. U. A.

Kunst Mit Photographie (Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss), Nationalgalerie BerlinKunstverein, Colónia, Alemanha (catálogo).

1984 *Heigi T. Fridjonsson, Renato Miceli, Julião Sarmiento, John Van't Slot*, Studio Arti Visive, Siracusa, Itália.

Atitudes locais, Sala de Exposições Temporárias da Faculdade de Letras, Lisboa.

Querschnitt, Galerie Erika + Otto Friedrich, Berna, Suíça.

La imagen del Animal, Caixa de Barcelona, Barcelona, Espanha (catálogo).

EIAM'84 (I Exposição Ibérica de Arte Moderna), Campo Maior.

Kunst Mit Photographie (Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss), Stadtmuseum, Munique, Alemanha.

Encuentros de Arte Contemporaneo Portugal 84, Sala Diputacion Provincial, Badajoz, Espanha.

Kunst Mit Photographie (Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss), Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität, Kiel, Alemanha (catálogo).

Terrae Motus, Fondazione Amelio, Villa Campolieto, Ercolano, Itália (catálogo).

Imaxes dos 80 Desde Galicia, Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela, Espanha.

Accrochage, Galeria Juana de Aizpuru, Madrid, Espanha.

Incêndio, Palácio Nacional de Queluz, Queluz.

Kunst Mit Photographie (Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss), Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Schleswig-Holstein, Alemanha (catálogo).

1985 *El Toro y Sus Mundos*, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros, Murcia, Epanha.

Colectiva (Conselho da Europa), Galeria Quadrum, Lisboa.

Expo AICA 85, S.N.B.A., Lisboa (catálogo).

Dichgans, Dujourie, Dume, Foxcroft, De Goede, Van Hemert, Iglesias, Klingelhöller, Luyten, Muñoz, Porter, Sarmiento, Schmidt HeinsB., Schmidt Heins G., Vermeiren, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda (catálogo).

Oh, De Pisis!, Fattoria il Paretaio, Palaia, Itália.

Julio – 1985, Galeria Fucares, Almagro, Espanha.

Colectiva, Galeria Cómicos, Lisboa.

El Desnudo, Galeria Juana de Aizpuru, Madrid, Espanha.

Summer Group Show, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha.

Gerwald Rockenschaub, Jan Knap, Jan Mladovsky, John Van't Slot, Julião Sarmento, Peter Angermann, Stefan Szczesny, Thomas Stimm, The Living Art Museum, Reykjavík, Islândia.

Finisterra, Sala Atlântica – Galeria Nasoni, Porto (catálogo).

11 European Painters, Europalia, National Gallery, Atenas, Grécia (catálogo).

1986 *Le XXeme au Portugal*, Centre Albert Borschette, Bruxelas, Bélgica.

Sculpture da Camera, Castello Svevo, Bari, Itália (catálogo).

Litoral, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosko Alfonso, La Coruña, Espanha (catálogo).

V Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira, Pavilhão Gimno-Desportivo, Vila Nova de Cerveira.

VII Bienal Internacional de Arte, Pontevedra, Espanha.

Pinturas sobre papel, Galeria Cómicos, Lisboa.

U Susret Muzeju Suvremene Umjetnosti, Galerije Grada Zagreba, Zagreb, Jugoslávia.

Prospect 86, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Alemanha (catálogo).

Litoral, Galeria Radach Novaro, Playa del Inglés, Canárias, Espanha (catálogo).

Cinque Opere Recenti, Galleria Marilena Bonomo, Bari, Itália.

Fora da Corrente, Atelier 2, Lisboa.

50. Ausstellung, Galerie Erika + Otto Friedrich, Berna, Suíça.

A Mi Perro ..., Galeria Juana de Aizpuru, Madrid, Espanha.

1987 *Dez Quadros para o Ano 2000*, Galeria Quadrum, Lisboa.

Aquisições Recentes, Galeria Almada Negreiros, Lisboa.

Terrae Motus, Grand Palais, Paris, França (catálogo).

70-80 Arte Portuguesa, Museu de Arte Moderna, Brasília, Brasil.

Oitenta Anos de Arte Moderna Portuguesa, Galeria de São Bento, Lisboa.

Litoral, S.N.B.A., Lisboa (catálogo).

Homenaje a Joseph Beuys, Galeria Brita Prinz, Madrid, Espanha.

Mappenwerk "Für Joseph Beuys", Galerie & Edition Stähli, Zurique, Suíça.

Documenta 8, Museum Fridericianum, Kassel, Alemanha (catálogo).

Proyecto Para Una Coleccion de Arte Actual, Galeria Juana de Aizpuru, Madrid, Espanha.

Accrochage, Galeria Cómicos, Lisboa.

Lusitanies, Aspect de l'art contemporain portugais, Centre Culturel de l'Albigeois, Albi, França.

Marca Madeira, Funchal, Madeira.

Obras de uma Colecção Particular (Colecção Carlos Sousa), Casa de Serralves, Porto.

Quatrièmes Ateliers Internationaux des Pays de La Loire, Abbaye Royale de Fontevraud, Fontevraud (catálogo).

Juan Muñoz, Julião Sarmiento, Jose María Sicília, Jan Vercruysse, Galeria Marga Paz, Madrid, Espanha.

Works on Paper, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha.

70-80 Arte Portuguesa, Port of History Museum, Philadelphia, Pensylvannia, E. U. A.

Arte Portuguesa Contemporânea, Museu Pushkin, Moskwa, U.S.S.R.

1988 *5. Biennale der Europäischen Grafik Heidelberg 1988*, Heidelberg Schloss, Heidelberg, Alemanha.

Quatrièmes Ateliers Internationaux des Pays de La Loire, Palais des Congres de la Ville du Mans, Le Mans (catálogo).

Sculpture da Camera, Museum Hedendaagse Kunst, Ütrecht, Holanda (catálogo).

Tendências dos Anos 80, Centro de Arte de S. João da Madeira, S. João da Madeira.

80 Anos de Arte Moderna Portuguesa, Galeria de São Bento, Lisboa.

Sculpture da Camera, Centre d'Art Contemporain, Genève, Suíça (catalogue).

Arte Contemporânea (87 Timor Vamos Ajudar!), Espaço Poligrupo Renascença, Lisboa (catálogo).

Alfons Roig i els Seus Amics, Sala Parpalló-Palau de la Scala, València, Espanha.

Accrochage, Galeria Cómicos, Lisboa.

Sculpture da Camera, Festival Dei Due Mondi, Palazzo Spada, Spoleto, Itália (catálogo).

Forum de Arte Contemporânea, Forum Picoas, Lisboa.

Homenagem a Joseph Beuys, Galeria Almada Negreiros, Lisboa.

Um Olhar Sobre a Arte Contemporânea Portuguesa, Porto, Casa de Serralves (catálogo).

Foto Porto. Mês da Fotografia, Porto, Casa de Serralves, Porto.

Sculture da Camera, Deste Foundation, House of Cyprus, Atenas, Grécia (catálogo).

1988: *M. Barceló, M. Biberstein, J. Sarmiento, J.C. Savater, J.M. Sicilia*, Galeria Marga Paz, Madrid, Espanha.

Farbe Bekennen, Museum für Gegenwartskunst, Basileia, Suíça (catálogo).

Sculture da Camera, Fisher Gallery, Southern California University, Los Angeles, California, E. U. A. (catálogo).

Portuguese Painting from the 3 Last Decades, Pinacoteca Museum Atenas, Atenas, Grécia.

Exposição de Pintura Portuguesa – Bicentenário do Ministério das Finanças, Ministério das Finanças, Lisboa.

1989 *Hommage à la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme*, Palais des Nations, Genève, Suíça.

Exposição de Pintura Portuguesa – Bicentenário do Ministério das Finanças, Museu de Évora, Évora.

“Spazio Umano”Portfolio, Galeria Cómicos, Lisboa (catálogo).

Pintura e Escultura do Património da Caixa Geral de Depósitos, Ministério das Finanças, Lisboa.

Exposição de Pintura Portuguesa – Bicentenário do Ministério das Finanças, Casa de Serralves, Porto.

Uma Homenagem a Joseph Beuys, Casa de Serralves, Porto.

Pedro Proença / Julião Sarmiento, Frith Street Gallery, Londres, Inglaterra.

Pintura e Escultura do Património da Caixa Geral de Depósitos, Casa de Serralves, Porto.

Proyecto 2, Windsor Kulturgintza, Bilbao, Espanha.

Crise de l'Object, Galeria Cómicos, Lisboa.

Nous, Citoyens de la Communauté Européenne, Palais du Rhin, Estrasburgo, França (catálogo).

1990 *Tapetes*, Domo, Lisboa.

Última Frontera. 7 Artistas Portuguesos, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Espanha (catálogo).

Aquisições, Mecenato, Doações 1986 – 1990 – Enriquecimento das Coleções Nacionais, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

De Verzameling II, Museum van Hedendaagse Kunst, Antuérpia, Bélgica.

“Spazio Umano”Portfolio, Galeria Pedro Oliveira/ Roma e Pavia, Porto (catálogo).

Nous, Citoyens de la Communauté Européenne, Pleiades Gallery, Atenas, Grécia (catálogo).

17 Anos da Quadrum, Galeria Quadrum, Lisboa (catálogo).

Vom Haben und vom Wollen Perspektiven für eine Staatsgalerie moderner Kunst Eine Ausstellung, Staatsgalerie moderner Kunst, Haus der Kunst, Munique, Alemanha (catálogo).

The Saison Foundation – Collection, The Museum of Modern Art, Takanawa, Japão (catálogo).

1991 *Zeichnung*, Galerie Erika + Otto Friedrich, Bernaa, Suíça.

Metamenphis 1991, Galerie Tanit, Colónia, Alemanha.

A Secreta Vida das Imagens de Al Berto (pinturas), Galeria Atlântica, Lisboa (catálogo).

A Secreta Vida das Imagens de Al Berto (desenhos), Galeria Atlântica, Porto (catálogo).

Metropolis, Martin-Gropius Bau, Berlim, Alemanha (catálogo).

Exposição Artes Plásticas Portuguesas – Conjunto de obras de artistas contemporâneos adquiridas pelo Parlamento Europeu e a ele temporariamente confiadas, S.N.B.A., Lisboa (catálogo).

Arte Moderna... Um Olhar, Um Sentido do seu Percorso (Colecção de António Piné), Museu da Guarda, Guarda.

Clemente, Dorner, Iglesias, Mol, Sarmiento, Louver Gallery, Nova Iorque, E. U. A.

61 Obras de Arte de Colecções, Forum da Maia, Maia (catálogo).

Desenhos – Rui Chafes, Rui Sanches, Julião Sarmiento, Galeria Diferença, Lisboa (brochura).

Accrochage, Galeria Cómicos / Luís Serpa, Lisboa.

Triptico, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, Bélgica (catálogo).

Manufactures – Creation Portugaise Contemporaine, Theoremes, Bruxelas, Bélgica.

Arte com Timor, Palácio Galveias, Lisboa.

Há Um Minuto do Mundo que Passa – Obras na colecção da Fundação de Serralves, Fundação de Serralves, Porto (catálogo).

1992 *Nova Pintura e Nova Escultura Portuguesa*, Galeria da Casa Garden, Macau (catálogo).

Portuguese Contemporary Painting, National Gallery of Modern Art, Jaipur House, Nova Deli, Índia.

Regard Multiple Centre Georges Pompidou, Paris, França (catálogo).

Julião Sarmiento, Pedro Calapez, José Pedro Croft, Rui Sanches, Ho Gallery World Art, Hong Kong.

Art Portugais Contemporain, Parlement Européen, Estrasburgo, França.

Arte Contemporânea Portuguesa na Colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (catálogo).

Arte Amazonas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil (catálogo).

Semellanzas e Contrastes (Visions da Arte Peninsular da Ultima Decada a Traves de Tres Colecciones), Pazo Provincial, Deputacion de Pontevedra, Pontevedra, Espanha.

Arte Amazonas, Museu de Arte, Brasília, Brasil (catálogo).

How to paint with Dice – Die Gewürfelten Bilder der Documenta-Künstler, Hiltrud Jordan Galerie, Colónia, Alemanha.

Portugisisk Nutidskunst - Rego, Sanches, Sarmiento, Vejle Kunstmuseum, Vejle, Dinamarca (catálogo).

10 Contemporâneos, Fundação de Serralves, Porto (catálogo).

Der Gefrorene Leopard (Teil III) / The Frozen Leopard (Part III), Galerie Bernad Klüser, Munique (catálogo).

Arte Amazonas, Museu de Arte Moderna, Bienal de São Paulo, Parque Ibirapuera, São Paulo, Bienal (catálogo).

Exposição Colectiva de Pintura (Amnistia Internacional), Padrão dos Descobrimentos, Lisboa.

1993 *The Brushstroke: Painting in the 90's*, Ruth Bloom Gallery, Santa Monica, California, E. U. A. (brochura).

Artistas de Sintra Encontram o Presidente Mário Soares, Palácio Nacional de Sintra, Sintra.

Klima Global – Arte Amazonas, Staatliche Kunsthalle, Berlim, Alemanha (catálogo).

Eight Decades of Portuguese Painting – Calouste Gulbenkian Collection, Guinness Hop Store, Dublin, Irlanda.

Drawing the Line Against AIDS, Peggy Guggenheim Collection, Veneza, Itália (catálogo).

Europese Ontmoetingen, Socio-Cultural Centre't Elzenveld, Antuérpia, Bélgica.

Tradição, Vangarda e Modernidade do Século XX Português, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, Espanha.

Masters of the Universe, Galeria Graça Fonseca, Lisboa.

Accrochage 3, Galeria Cómicos / Luís Serpa, Lisboa.

Contemporary Art from Portugal: Western Lines, Hara Museum ARC, Shibukawa, Japão (catálogo).

Drawing the Line Against AIDS, Guggenheim Museum Soho, Nova Iorque, E.U.A. (catálogo).

BIO'93 – Cerco, Solar do Largo de Santa Maria, Óbidos (catálogo).

Klima Global - Arte Amazonas, Technische Sammlungen der Stadt Dresden, Dresden (catálogo)

Arte Moderna em Portugal – Coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos, Galeria do Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa (catálogo).

Juan Muñoz / Julião Sarmiento, Metalúrgica Alentejana, Beja (catálogo).

1994 *Four Europeans: Helmut Dorner, Lili Dujourie, Harald Klingelhöller, Julião Sarmento*, Laura Carpenter Fine Art, Santa Fe, New Mexico, E.U.A.

Unbound: Possibilities in Painting, Hayward Gallery, Londres, Inglaterra (catálogo).

Quando o Mundo nos Cai em Cima – Artes no Tempo da SIDA, Centro de Exposições, Centro Cultural de Belém, Lisboa (catálogo).

Zapatos Usados & Talleres de Artistas, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma, Mallorca, Espanha (catálogo).

Un Museo Portugués – Fundação de Serralves, Sala de Exposições, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, Espanha (catálogo).

Figurative Tendenzen – Neuerwerbungen in der Sammlung Würth, Museum Würth, Künzelsau, Alemanha (catálogo).

Para Joseph Beuys – 30 Artistas Internacionais, Casa da Parra, Santiago de Compostela, Espanha.

Klima Global – Arte Amazonas, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Alemanha (catálogo).

Fragmentos para Um Museu Imaginário, Fundação de Serralves, Porto (catálogo).

Depois de Amanhã / The Day After Tomorrow, Centro Cultural de Belém, Lisboa (catálogo).

From Beyond the Pale - Julião Sarmento and Cindy Sherman, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda (catálogo).

Itínere - Camiño e Camiñantes, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Espanha (catálogo).

Terrae Motus Terrae Motus, Palazzo Reale di Caserta, Caserta, Itália (catálogo).

Além da Taprobana – A Figura Humana nas Artes Plásticas dos Países de Língua Portuguesa, S.N.B.A., Lisboa (brochura).

1995 *Würth – Eine Sammlung*, Museum Moderner Kunst, Passau, Áustria.

The Collection Reviewed, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C., E. U. A.

Visions from Memory, Hara Museum ARC, Shinagawa, Japão (catálogo).

Extremo Occidente – Arte português contemporâneo en la Fundación Calouste Gulbenkian, Rekalde, Bilbao, Espanha (catálogo).

Call it Slepp, Witte de With, Center for Contemporary Art, Roterdão, Holanda.

Além da Taprobana – A Figura Humana nas Artes Plásticas dos Países de Língua Portuguesa, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil (brochura).

Tributo às Gravuras do Vale do Rio Côa, Assírio & Alvim, Lisboa.

I Foro Atlántico de Arte Contemporánea, Palacio de Congressos e Exposicións de Galicia, Santiago de Compostela, Espanha (catálogo).

Monumental 95. Mistérios de Lisboa, Cine-Teatro Monumental, Lisboa.

Siebzehn Künstler für Pi – Graphikportfolio zugunsten der Pinakothek der Modernen, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha.

Desenhos do Corpo, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha / Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa (catálogo)

40e Salon de Montrouge, Centre Culturel et Artistique, Montrouge, França.

Vinte e Dois Artistas no Décimo Quinto Aniversário da Galeria, Galeria Neupergama, Torres Novas.

1996 *Creative Time's First Annual Valentine's Party*, Gagosian Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

Colecção Mário Soares, Museu do Chiado, Lisboa (catálogo).

Visões Partilhadas – Obras de Coleções Particulares de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão (catálogo).

Colecção Mário Soares, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (catálogo).

3ªs Jornadas de Arte Contemporânea Porto'96, Casa das Artes, Porto.

António Inverno: 25 Anos de Serigrafia, Palácio Galveias, Lisboa (catálogo).

Schwarzweiss III, Galerie Marianne Grob, Berlim, Alemanha.

Iers Rencontres Internationales des Galeries d'Art Contemporain, Marselha, França

Editions and Multiples, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

O Corpo & Eu: fixações, Galeria André Viana, Porto (catálogo).

Hors Catalogue – Un projet Gulbenkian à propos de sa collection, Maison de la Culture d'Amiens, Amiens, França (catálogo).

Nebeneinander (com Jorge Molder e Rui Sanches), Galeria Porta 33, Funchal (catálogo).

1997 *4 Pintores Portugueses: Cesariny – Charrua – Álvaro Lapa – Julião Sarmento*, Galeria Neupergama, Torres Novas (catálogo).

Portfolio I – Serigrafia, Galeria Alda Cortez, Lisboa.

Form und Funktion der Zeichnung Heute, Art Frankfurt 1997, Messe Frankfurt, Frankfurt, Alemanha (catálogo).

En la piel de toro, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Madrid, Espanha (catálogo).

Von Kopf bis Fuss - Fragmente des Köpers, Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal, Áustria (catálogo) / Kunstraum Innsbruck, Innsbruck / Burgenländische Landesgalerie, Eisenstadt.

Solidários, Galeria de Arte dos CTT – Correios de Portugal, Forum Telecom, Lisboa.

A Arte, o Artista e o Outro, Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão (catálogo).

Magnetic - Drawings in Dialogue, Sean Kelly, Nova Iorque, E.U.A.

Absence/Presence - Christine Borland, Kristján Gudmundsson, Julião Sarmiento, Kópavogur Art Museum, Kópavogur, Islândia (catálogo).

Perspectiva: Alternativa Zero, Fundação de Serralves, Porto (catálogo).

Magnetic – Drawings in Dialogue, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

Von Kopf bis Fuss – Fragmente des Körpers, Kunstraum Innsbruck, Innsbruck, Áustria (catálogo).

Colección de Arte Contemporáneo, Fundació "La Caixa", Barcelona, Espanha (catálogo).

Colectiva, Galeria Pedro Oliveira, Porto.

III Foro Atlántico de Arte Contemporánea, Estación Marítima de A Coruña, A Coruña, Espanha (catálogo).

Pedro Calapez, Rui Chafes, Jorge Molder, Sérgio Pombo, Cabrita Reis, Rui Sanches, Julião Sarmiento, Júlia Ventura, Pires Vieira, Cesar Galeria, Lisboa (catálogo).

Hors Texte, Hall 3 (Art) – 49th Frankfurt Book Fair, Frankfurt, Alemanha (catálogo).

P (pi) Graphik Portfolio Zugusten der Pinakothek der Moderne, Stiftung Pinakothek der Moderne, Munique, Alemanha (catálogo).

Anatomias Contemporâneas, Fundação de Oeiras, Oeiras (catálogo).

Von Kopf bis Fuss – Fragmente des Körpers, Burgenländische Landesgalerie, Eisenstadt, Áustria (catálogo).

Art on Paper, Weatherspoon Art Gallery, Greensboro, Carolina do Norte, E.U.A.

Peintures de Julião Sarmiento, Institut Français de Porto, Porto.

% Love, Galeria Porta 33, Funchal.

1998 *Em qué estás pensando?*, Galeria Joan Prats, Barcelona, Espanha.

Exposição Colectiva de Pintura e Escultura, Museu da Cidade, Pavilhão Branco, Lisboa.

Longe e Perto – arte contemporânea portuguesa em colecções institucionais, Galeria de Exposições da União de Pintores da Ucrânia, Kiev, Ucrânia.

Anos 80, Culturgest, Lisboa (catálogo).

Arte Portuguesa dos Anos 80 na Colecção da Fundação de Serralves, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante.

Arte português desde 1960, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, Espanha (catálogo).

A Conversation Piece. John Murphy – Julião Sarmiento, The Museum of Modern Art, Oxford, Inglaterra (catálogo).

Figuration / Abstraction, John Berggruen Gallery, San Francisco, California, E. U. A.

20 Years, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha.

Corpus Virtu, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

Camargo Vilaça BIS 46, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil (brochura).

Arte Portuguesa dos anos 80 na colecção da Fundação de Serralves, Sociedade Martins Sarmento, Guimarães.

Alternativa Zero - Tendenze polemiche dell'arte portoghese nelle democrazia, Galleria Bianca, Cantieri Culturali, Palermo, Itália (catálogo).

Corpos em Trânsito, Galeria Pedro Oliveira, Porto.

1999 *Damenwhal - Rita McBride & To Be Announced*, Kunstverein Munique, Munique, Alemanha (catálogo).

Linhas de Sombra, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa (catálogo).

De Verzameling (deel 1), Stedelijk VanAbbemuseum, Eindhoven, Holanda.

Arte Portuguesa dos Anos 70 na Colecção da Fundação de Serralves, Museu Municipal Abade Pedrosa, Santo Tirso.

Tage der Dunkelheit und des Lichts - Zeitgenössische Kunst aus Portugal, Kunstmuseum Bona, Bona, Alemanha (catálogo).

Art a l'Hotel, Hotel Ingles, Valencia, Espanha (catálogo).

Circa 1968, Museu Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto (catálogo).

Colectiva: Javier Baldeón, Maria Bleda+José Maria Rosa, Rita McBride, Luis Palma, Julião Sarmiento, Sala Post-ite, Porto (catálogo).

Obras de Colecção de Arte: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Palácio dos Capitães Generais, Angra do Heroísmo (catálogo).

O Eterno Efêmero, Convento dos Capuchos, Costa da Caparica.

The Painted Canvas, John Berggruen Gallery, San Francisco, California, E.U.A.

Artistas com Timor, Armazém 7, Lisboa.

Das Gedächtnis öffnet seine Tore - Die Kunst der Gegenwart in Lenbachhaus, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique, Alemanha (catálogo).

Antes y Después de la Revolución. Vanguardias del Arte Portugués de los Años 60 y 70 en la Colección de la Fundación de Serralves, Museo Colecciones I.C.O., Madrid, Espanha (catálogo).

A Memória e a Diferença – Olhar Uma Galeria, Galeria Diferença, Lisboa.

The Painted Canvas, John Berggruen Gallery, San Francisco, California, E.U.A.

2000 *Colecção Berardo Collection 1917 – 1999*, Centro Cultural de Belém, Lisboa.

Lisson Gallery at Covent Garden, Millenium Lofts, 9 Kean Street, Londres, Reino Unido

On Language, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

Um Oceano Inteiro para Nadar / Spanning An Entire Ocean, Culturgest, Lisboa (catálogo).

Uma galeria é uma galeria é uma galeria, Galeria Pedro Oliveira, Porto.

Helena Almeida, George Basileiaitz, Francisco Clemente, Anselm Kiefer, Richard Long, Gerhard Richter, Julião Sarmento, Pedro Cabrita Reis, Rachel Whiteread, Galeria Mário Sequeira, Braga, Portugal (catálogo).

0 0 Drawings 2000, Brabara Gladstone Gallery, Nova Iorque, E. U. A. (catálogo).

Arte Portuguesa Contemporânea – Coleção MEIAC, Centro Cultural de Cascais, Cascais.

Die Intelligenz der Hand - Europäische Zeichnungen von Picasso bis Beuys, Rupertinum, Salzburgo, Áustria (catálogo).

Snapshot: An Exhibition of 1,000 Artists, Contemporary Museum, Baltimore, Maryland, E. U. A.

The Mnmosyne Project, Encontros de Fotografia de Coimbra, Coimbra (catálogo).

Colecção Banco Privado para Serralves, Museu de Serralves, Porto (brochura).

“anos 60, 70, 80”: Pintura Portuguesa, Antiks Design, Lisboa (catálogo).

Het oorkussen van de Melancholie / The pilow of the Melancholy, Museum voor Schone Kunsten, Gent, Bélgica (catálogo).

2001 *Re-Location : on moving*, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

A Experiência do Lugar: Arte & Ciência, Biblioteca da Faculdade de Letras, Porto (catálogo).

7ª Exposição de Pintura Portuguesa na Cidade do Porto, Antiks Design, Porto (brochura).

Encuentros. Diálogos de complicidad en la pintura internacional, Sala de Exposiciones del Palacio Episcopal, Málaga, Espanha (catálogo).

Portugueses en el MVM. Y qué hace usted ahora?, Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres, Espanha (catálogo).

Espelho Cego Seleções de uma Coleção Contemporânea, Paço Imperial, Rio Janeiro, Brasil (catálogo).

As Lost As Safe: Martin Disler, Marlene Dumas, Julião Sarmento, Walter Stöhrer, Darmstädter Sezession, Darmstadt, Alemanha.

Modos Afirmativos e Declinações: Alguns aspectos do desenho na década de oitenta, Évora, Museu de Évora (catálogo).

La Biennale di Venezia, Plateau of Humankind, Arsenale, Venezia, Itália (catálogo).

Desire, Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal, Áustria (catálogo).

Domestic Acts, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E.U.A

Wir sind die Ander(en), Herford, Alemanha (catálogo).

Terrae Motus: La collezione Amello alla Reggia di Caserta, La Reggia di Caserta, Caserta, Itália (catálogo).

Filipa César, João Onofre, Julião Sarmento, Michael Biberstein, Noé Sendas, Rui Toscano, Cristina Guerra, Lisboa (brochura).

Silent Life, Convento dos Capuchos, Caparica.

Al Quimias – Alberto – As imagens como desejo de poesia, Centro Cultural Emmerico Nunes, Sines (catálogo).

Modos Afirmativos e Declinações: Alguns Aspectos do desenho na década de oitenta, Museu Arqueológico e Lapidar D. Henrique e Galeria Trem, Faro (catálogo).

Fundação António Prates – Um projecto para Ponte de Sor, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Espanha (catálogo).

Espelho Cego Seleções de uma Coleção Contemporânea, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil (catálogo).

Argumentos de futuro – arte português contemporâneo/ colección MEIAC, Caja San Fernando, Salas Chicarreros e Imagen, Sevilla, Espanha (catálogo).

Argumentos de futuro – arte português contemporâneo/ colección MEIAC, Fundación ICO, Museo Colecciones ICO, Madrid, Espanha (catálogo).

Atlantes, Galería Pepe Cobo, Sevilha, Espanha.

Modos Afirmativos e Declinações - Alguns aspectos do desenho na década de oitenta, Museu Municipal Amadeo Souza-Cardoso, Amarante (catálogo).

2002 *«The Factory» Conversation? Recent acquisitions of the Van Abbemuseum*, Atenas School of Fine Arts, Atenas, Grécia (catálogo).

Rotativa, Fase 2, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil (catálogo).

Something is Missing: Atom Egoyan / Julião Sarmento, Museu Serralves, Porto (catálogo).

Learning from Africa, Galeria Mário Sequeira, Braga (catálogo).

100 Anos 100 Artistas, S.N.B.A., Lisboa.

Arte-Público, Museu de Serralves, Porto.

Na Paisagem. Coleção da Fundação de Serralves, Museu de Serralves, Porto.

8ª Exposição de Pintura e Escultura na Cidade do Porto (Antiks Design), Fundação Dr. António Cupertino de Miranda, Porto.

Void Archive, CCA Kitakyushu, Project Room, Kitakyushu.

Non Linear Editing, De Paviljoens, Almere, Holanda.

XXV Bienal de São Paulo – Iconografias Metropolitanas (Sala Especial), Parque Ibirapuera, São Paulo (catálogo).

// Paralela, Galpão, Av. Francisco Matarazzo, São Paulo, Brasil.

Cordeiros 2002 – Arte Contemporânea, Centro de Congressos do Estoril, Estoril (catálogo).

Desire, Galleria d'Arte Moderna, Bolonha, Itália (catálogo).

The Shock of September 11 and the Mystery of the Other, Haus am Lützowplatz, Berlim, Alemanha.

Diferença e Conflito. O Século XX nas Coleções do Museu do Chiado, Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa.

Na Paisagem. Coleção da Fundação de Serralves, Museu de Évora, Évora.

Robert Wilson, Jenne Higstein, Julião Sarmento, Pedro Calapez, Miguel Navas, José Maria Sicília, Susanne Thémilitz (Accrochage 04/02), Galeria Luís Serpa Projectos, Lisboa.

Arte-Público: 51 projectos para Mil Folhas, Culturgest, Lisboa.

Zoom - 1986-2002, Coleção de Arte Contemporânea Portuguesa da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento: uma selecção, Museu Serralves, Porto (catálogo).

Territórios Singulares na Coleção Berardo, Sintra Museu de Arte Moderna, Sintra (catálogo).

Exposição de Pintura Portuguesa e Escultura Contemporânea, Antiks Design, Lisboa (brochura).

Contemporary Art from Portugal, European Central Bank, Frankfurt, Alemanha (catálogo).

Iconografias Metropolitanas, XXV Bienal de São Paulo, Parque Ibirapuera (Sala Especial), São Paulo, Brasil (catálogo).

Project Room. Void Archive. De Pavijoen Non Linear Editing, Almere, Holanda / CCA Kitakyushu, Kitakyushu, Japão.

2003 *Upon Reflection...* Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

About We, Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda.

Pintura Portuguesa Contemporânea nas Coleções Particulares de Coimbra, Edifício Chiado – Galeria de Exposições Temporárias, Coimbra.

Depósito Isabel Vaz Lopes, Museu do Chiado, Lisboa.

Reel Sculpture: Film into Art, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, California, E.U.A.

Sem Limites No Limits, CAV - Centro de Artes Visuais, Coimbra (catálogo).

Arte dos Artistas, Culturgest, Lisboa (catálogo).

Comfio, Galeria Abraço, Lisboa.

Black & White, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa.

Coleção de Arte Contemporânea da Caixa Geral de Depósitos, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Espanha (catálogo).

Corpus Visões do corpo na Coleção Berardo, Centro Cultural de Belém, Lisboa (catálogo).

1960-1980 Anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, Portugal (catálogo).

Figuração e Desfiguração - Inventário de gestos, narrativas e retratos na Coleção da Fundação de Serralves, Museu de Serralves, Porto.

Cordeiros 2003 – Mestres da Pintura, Cordeiros Galeria, Porto (catálogo).

Exposição da Porta 33, Porta 33, Funchal.

Uma Colecção, Galeria Municipal de Montijo, Montijo (catálogo).

Convergências: Obras da Colecção de Arte da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Museu Nogueira da Silva, Braga (catálogo).

2004 *O Acervo de novo*, Galeria João Esteves de Oliveira, Lisboa.

Fotoportfólio (20 Anos), Galeria Luís Serpa Projectos, Lisboa.

Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce, Royal HiBernaian Academy, Dublin, Irlanda (catálogo).

Bloomsday: Werke zu James Joyce, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha.

Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004, Museu do Chiado, Lisboa.

Invenção de Mundos, Colecção Marcantonio Vilaça, Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, Espírito Santo, Brasil.

Bilder der Stille Die Tradition Japans und die westliche Moderne, Center for Contemporary Art, Langen Foundation, VideoZone2, Neuss, Alemanha, (catálogo)

Figuração e Desfiguração – Inventário de gestos, narrativas e retratos na Colecção da Fundação de Serralves, Museu Grão Vasco, Viseu.

Grande Escala Colecção Berardo, Centro de Artes Casa das Mudas, Vale dos Amores, Calheta, Madeira.

Horizont(e): Vinte Anos / Galeria Luis Serpa Projectos / 1984 – 2004, Cordoaria Nacional, Lisboa (catálogo).

The Persistence of Memory: Tony Lane / Julião Sarmento / Robin Neat, Jensen Gallery Auckland, Nova Zelândia.

Cordeiros 2004 – Mestres da Pintura, Cordeiros Galeria, Porto (catálogo).

Salon d'un Refusé, João Esteves de Oliveira, Galeria de Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa.

VideoZone2, Center for Contemporary Art, Tel Aviv, Israel (catálogo).

L'Escalade du Désir, Galerie Friedrich, Basileia, Suíça.

1980 – 2004 Anos de actualização artística nas colecções do Museu do Chiado, Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco (catálogo).

Drift - John Baldessari, Julião Sarmento, Lawrence Weiner, Centro Cultural de Belém, Lisboa (catálogo).

Drift. A Project by John Baldessari, Julião Sarmento, Lawrence Weiner, Miami Design District, The Moore Building Parking Lot, Miami Beach, Florida, E. U. A. (catálogo).

- 2005** *Sky Shout: a pintura depois da pintura*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, Espanha (catálogo).
- Colección de Arte Contemporáneo Fundación “la Caixa”: Obras en torno de la ciudad*, Sa Llonja, Palma, Illes Balears, Espanha.
- Feminae*, Galería Pepe Cobo, Madrid, Espanha.
- Desenhos: A-Z Coleção Madeira Corporate Services*, Porta 33, Funchal, Madeira (catálogo).
- Depois do Modernismo – um olhar retrospectivo*, Galeria Luis Serpa Projectos, Lisboa.
- CCA Kitakyushu Artist’s Books*, &: Christophe Daviet-Thery, Paris, França.
- Arte na Urgência*, Hospital de São Francisco Xavier, Serviço de Urgência, Lisboa.
- Construir / Desconstruir / Habitar. Obras da Coleção Berardo*, Centro Cultural de Belém, Lisboa.
- Terminal – Toxic: o discurso do excesso*, Hangar K7, Fundação de Oeiras, Oeiras (catálogo).
- Entre Linhas. Desenho na Coleção da Fundação Luso-Americana*, Culturgest, Lisboa (catálogo).
- Soul. Inspired Art*, Grootseminarie, PMMK, Museum voor Moderne Kunst, Brugge, Bélgica (catálogo).
- Take Me to Portugal, Take Me to Spain*, The Netherlands Media Art Institute: Montevideo Time Based Arts, Amsterdam, Holanda.
- Arte Américas*, Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro, Brasil.
- O Nome Que No Peito Escrito Tinhas*, Galeria de Exposições Temporárias do Mosteiro de Alcobaça, Alcobaça (catálogo).
- Romance [a Novel]*, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisboa (catálogo).
- O Contrato Social*, Museu Bordalo Pinheiro, Lisboa (catálogo).
- Portugal Novo: artistas de hoje e amanhã*, São Paulo, Brasil, Estação Pinacoteca (catálogo).
- Del zero al 2005: perspectivas del arte en Portugal*, Fundación Marcelino Botín, Santander, Espanha (catálogo).
- Cordeiros 2005 – Mestres da Pintura*, Cordeiros Galeria, Porto (catálogo).
- Drawings*, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha.
- Drawing*, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, California, E. U.A.
- Exposição Comemorativa 15 Anos*, Galeria Gomes Alves, Guimarães.
- Incógnito. Art Exhibition and Sale*, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, California, E.U.A.
- Iniciativa X*, Arte Contempo, Lisboa.
- 2006** *O Poder da Arte: Serralves na Assembleia da República*, Assembleia da República, Lisboa.

Hollywood Boulevard, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil.

Anagramme, MAC's Grand-Hornu, Hornu, Bélgica.

Territorio Oeste. Aspectos singulares del arte portugués contemporáneo, MACUF Museo de Arte Contemporáneo Union Fenosa, A Coruña, Espanha (catálogo).

XX – visões do feminino na Coleção dos Encontros de Fotografia, CAV Centro de Artes Visuais, Coimbra (catálogo).

Homage to Chillida, Guggenheim Bilbao, Bilbao, Espanha (catálogo).

To Allen Ginsberg, Dvir Gallery, Tel Aviv, Israel.

Portugal Novo – Artistas de Hoje e Amanhã, Instituto Camões – Centro Cultural Português, Luanda, Angola (catálogo).

De Dentro – V Glup 6 contemporary portuguese artists, NCCA National Centre for Contemporary Arts, Moskwa, Rússia (catálogo).

El vídeo-arte en Portugal [Revolución – Conferencias (Subimagen 06 – IV Festival Audiovisual)], Salón de Actos de la Fundación Rei Afonso Henriques, Zamora, Espanha (brochura).

Kunst und Photographie / Photographie und Kunst, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha.

De Dentro – V Glup. 6 contemporary portuguese artists, NCCA National Centre for Contemporary Arts, Nizhny Novgorod, Rússia (catálogo).

Fernanda Fragateiro, João Queiroz, José Barrias, José Loureiro, José Pedro Croft, Julião Sarmiento, Miguel Branco, Paulo Brighenti, Pedro Calapez, Pires Vieira, Rui Carvalho, Rui Toscano, Porta 33, Funchal, Ilha da Madeira.

Sin Limites. Colección de la Fundação Serralves, Fundació Foto Colectania, Barcelona, Espanha (catálogo).

Sedução: Cinema e Pintura, Sintra Museu de Arte Moderna, Coleção Berardo, Sintra.

Colectiva (exposição de abertura), Ellipse Foundation Art Centre, Alcoitão (brochura).

Helga de Alvear: Conceitos para uma coleção, CCB Centro Cultural de Belém, Lisboa (catálogo).

El arte del siglo XX en la Colección Berardo, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, Espanha (catálogo).

Entre a palavra e a imaxe, Fundación Luis Seoane, A Coruña, Espanha (catálogo).

Exposição Colectiva de Serigrafia (Coleção António Inverno), Galeria do Posto de Turismo, Vidigueira.

Colección Caixa Galicia en el IVAM, IVAM – Institut Valencià d'Art Modern, Valência, Espanha (catálogo).

Retratos e Figuras na Paisagem da Coleção do Museu do Chiado – MNAC, Museu do Chiado – MNAC, Lisboa.

Open House, Ellipse Foundation Art Centre, Alcoitão (catálogo).

Pier Paolo Calzolari, Nicola De Maria, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Julião Sarmento, Galleria Giorgio Persano, Torino, Itália.

The Invisible Show, MARCO – Museo de Arte Contemporânea de Vigo, Vigo, Espanha (catálogo).

The 80's: A Topology, Museu Serralves, Porto (catálogo).

Exposição inaugural do Centro de Arte/ Coleção Manuel de Brito, Centro de Arte/ Coleção Manuel de Brito, Algés (catálogo).

Cordeiros 2007. Arte Moderna e Contemporânea, Cordeiros Galeria, Porto (catálogo).

Posters: Exhibition and Sale to Benefit the Foundation for Contemporary Arts, Paula Cooper Gallery, Nova Iorque, Nova Iorque, E. U. A.

Um Olhar sobre os Artistas Portugueses no Terceiro Milénio – Avenida de Arte Contemporânea, Salão Nobre do Teatro Aveirense, Aveiro.

Group Exhibition: Diogo Pimentão, Gabriela Albergaria, João Queiroz, Julião Sarmento, Pedro Calapez, Vítor Pomar, Galeria António Henriques, Viseu.

Col·leció VAC Valencia Arte Contemporáneo, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, València, Espanha.

2007 Cordeiros Arte Moderna e Contemporânea. Pintura Portuguesa e Espanhola, Museu Alfândega do Porto, Porto.

The Invisible Show, Centro José Guerrero, Granada, Espanha (catálogo).

Fast Forward: Contemporary Collections for the Dallas Museum of Art, Dallas Museum of Art, Dallas, Texas, E.U.A.

Ases & Trunfos > 1º Sete - acervo aberto, Galeria Sete, Coimbra.

Entre a palavra e a imagem, Museu da Cidade – Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, Lisboa (catálogo).

25 frames por segundo: vídeos da Coleção da Fundação PLMJ, Cinema São Jorge, Lisboa (catálogo).

Pepe Cobo y sus máquinas, Palacio de Sástago, Zaragoza, Espanha (catálogo).

Pure, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E.U.A.

Colección de Arte Contemporáneo Fundación “la Caixa”. Escucha con tus ojos, CaixaForum Barcelona, Espanha (catálogo).

Secuencias 76/06: Arte contemporáneo en las colecciones públicas de Extremadura, MEIAC Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Espanha.

Anos 60, 70, 80 (parte II), Antiks Design, Lisboa.

Ocultos. Dos autores de la colección Helga de Alvear, Palacio de Mayoralgo, Cáceres, Espanha.

Incógnito. Art Exhibition and Sale, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, California, E.U.A.

Entre a palavra e a imagem, Palácio Vila Flor, Guimarães (catálogo).

50 Anos de Arte Portuguesa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (catálogo).

Colectiva de Pintura 25 Artistas, Cordeiros Galeria, Porto.

Transfert – Obras do CAMJAP em Itinerância, Palácio da Galeria, Tavira (catálogo).

Contemporary Art from Portugal Works from the Collection of the Luso-American Development Foundation, Embassy of Portugal - Chancery, Washington, D.C., E. U. A.

Je est il, Je sont ils?, Abbaye Saint-André – Centre d’art contemporain, Meymac, França (catálogo).

Desfocos, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil (catálogo).

Livre Circulação / Toll Free: Serralves no Algarve, Centro Cultural de Lagos, Lagos.

Brasil desFocos [o olho de fora], Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil (catálogo).

Mostra de Verão 2007, Galeria Sete, Coimbra.

Art Projects. 500 artistes se mobilisent pour la lutte contre le sida, Galerie Yvon Lambert, Paris, França.

Existencias Colección MUSAC, MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, Espanha.

The Invisible Show, CCA The Center for Contemporary Art, Tel Aviv, Israel (catálogo).

Antena 3 – Desedificar o Homem, Galeria Municipal Paços do Concelho, Torres Vedras.

Untitled – Kcho, Julião Sarmiento, Kiki Smith, Jana Sterbak, Galleria Raffaella Cortese, Milano, Itália.

Por uma obra para todos..., Galeria Diário de Notícias, Lisboa.

Cordeiros 2008. Arte Moderna e Contemporânea, Cordeiros Galeria, Porto (catálogo).

Group Exhibition 07, Galeria António Henriques, Viseu.

2008 *Múltiplas Direcções*, Museu do Chiado, Lisboa.

People – Maddalena Ambrosio, Justine Kurland, Julião Sarmiento, Spencer Tunick, Mimmo Scognamiglio Artecontemporanea, Milano, Itália.

Ases & Trunfos > 2º Sete - acervo aberto, Galeria Sete, Coimbra.

Ponto de Vista. Obras da Coleção da Fundação PMLJ, Museu da Cidade – Pavilhão Branco, Lisboa.

20/ 20, Jensen Gallery, Auckland, Nova Zelândia.

O Desenho Dito, Casa da Cerca, Almada (catálogo).

Arte Contemporânea em Marcha 2008, Centro Municipal de Cultura, Ponta Delgada, Açores (brochura).

Colecção Arte Moderna e Contemporânea António Piné, Associação Nacional das Farmácias,

Lisboa (catálogo).

Quel Air Clair ... Obras da Colecção do Ar.Co - Parte I, Palácio Galveias e Museu da Cidade – Pavilhão Preto, Lisboa (catálogo).

Linha do Horizonte, Caixa Cultural, Rio de Janeiro, Brasil (brochura).

José Loureiro, João Louro, Daniel Malhão, Miguel Palma, Julião Sarmento, Noé Sendas, Augusto Alves da Silva, Rui Toscano, 102 – 100 Galeria de Arte, Castelo Branco.

e-flux Video Rental, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Exposição Colectiva de Pintura e Escultura, Cordeiros Galeria, Porto (catálogo).

Paixóns Privadas, Visións Públicas. Coleccións D.O. Galicia, MARCO Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, Espanha (catálogo).

Mental Drawings. Monica Bonvicini, Teresita Fernandez, Carlos Garaicoa, Mona Hatoun, Roni Horn, Marc Quinn, Julião Sarmento, Rosemarie Trockel, Galleria Alessandra Bonomo, Roma, Itália (catálogo).

Quel Air Clair... Obras da Colecção do Ar.Co - Parte II, Palácio Galveias e Museu da Cidade – Pavilhão Preto, Lisboa (catálogo).

Cancelled, Erased & Removed, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque, E. U. A.

Outras Ficções, Museu do Chiado, Lisboa.

XIII Biennale Internazionale di Scultura di Carrara. Nient'altro che scultura. Nothing but sculpture, Centro Arti Plastichi Internazionali e Contemporanee, Carrara, Itália.

Linha do Horizonte, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (brochura).

Young at Heart (Remix), Centro Cultural de Cascais, Cascais (brochura).

Não te posso ver nem pintado. Um novo percurso pela Colecção Berardo, Museu Colecção Berardo, Lisboa.

Reflections on Light. 30 Jahre Galerie Bernad Klüser, Galerie Bernad Klüser, Munique, Alemanha.

Colección de Arte Contemporáneo Fundación “La Caixa”. Últimos Sueños, Casa de la Provincia, Sevilha, Espanha (catálogo).

AQUILO SOU EU: Obras da Colecção [Safira & Luís] Serpa. Auto-retratos de artistas contemporâneos, Fundação Carmona e Costa, Lisboa (catálogo).

No Food for Visitors, L' Appartement 22, Rabat, Morrocos.

Listen Darling ... The World is Yours, Ellipse Foundation Art Centre, Alcoitão.

Intrincar / Intriquer, Galeria António Henriques, Viseu.

Bordando Arte, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Cordeiros 2008/09. Arte Moderna e Contemporânea, Cordeiros Galeria, Porto.

Ingráfica – First International Contemporary Art Print Festival, Fundación Antonio Pérez, Cuenca / Museo de Obra Gráfica de San Clemente / Escuela de Arte J. M. Cruz Novillo / Fundación Antonio Saura – Casa Zavala / Museo de la Semana Santa / Centro Cultural Caja

Castilla – La Mancha / Facultad de Bellas Artes / Museo de Arte Abstracto Español / Fundación Juan March / Espacio Torner / Museo Internacional de Electrografía, Espanha (catálogo).

Ombres, New Galerie de France, Paris, França.

Made in Munich, Haus der Kunst, Munique, Alemanha (catálogo).

BESart – Coleção Banco Espírito Santo – O Presente: Uma Dimensão Infinita, Museu Coleção Berardo, Lisboa (catálogo).

Colectiva de Dezembro: exposição de pintura, escultura e fotografia, Nuno Sacramento Galeria de Arte Contemporânea, Aveiro (brochura).

Group Exhibition, Museu Grão Vasco, Viseu.

Turn me on, Hospital Júlio de Matos, Pavilhão 28, Lisboa.

Jovens de Ontem, Mestres de Hoje, Galeria Nasoni, Porto.

Por uma obra para todos... Exposição e Leilão de Arte, Galeria do Diário de Notícias, Lisboa.

2009 *Por uma obra para todos...*, Galeria da Casa do Turismo, Vila Nova de Cerveira.

Mixografia. Innovation and Collaboration, Portland Art Museum, Portland, Oregon, E. U. A. (brochura).

1/150. Gravar e Multiplicar. Gravuras da coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Casa da Cerca, Almada (catálogo).

Desenhos [Drawings]: A-Z, Museu da Cidade – Pavilhão Preto, Lisboa.

Regresso ao Acervo, João Esteves de Oliveira, Galeria de Arte Moderna e Contemporânea Lisboa.

Heimo Zobernig e a Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (catálogo).

Nús, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil.

Miradas: Desde el informalismo a lo multicolor. Colección Caixa Galicia, Fundacion Caixa Galicia A Coruña, Espanha (catálogo).

Raridades, Galeria Novo Século, Lisboa.

Gosto de Mulheres, Galeria Arade – Parque de Feiras e Exposições de Portimão, Portimão.

Global Books. Les Livres d'Artiste de Gervais Jassaud, Cité du Livre, Aix en Provence, França (catálogo).

Antes de ayer y pasado mañana; o lo que puede ser Pintura hoy, MACUF – Museo de Arte Contemporaneo Union Fenosa, A Coruña, Espanha.

Exposição Colectiva de Pintura, Cordeiros Galeria, Porto.

Serralves 2009. A Coleção, Museu Serralves, Porto.

ART ALGARVE 2009 – Blink. Gravuras do CAM/ Fundação Calouste Gulbenkian, Casa das

Culturas Árabes e Mediterrânicas, Silves.

ART ALGARVE 2009 – *Entre o Céu e o Mar*, Centro Cultural de Lagos, Lagos.

ART ALGARVE 2009 – *Forças*, Museu de Portimão e Galeria do Teatro Tempo, Portimão.

Salon d'Été, João Esteves de Oliveira, Galeria de Arte Moderna e Contemporânea, Lisboa.

Pas Necessaire et Pourtant Indispensable 1979-2009: 30 ans d'art contemporain à Meymac, Abbaye Saint André, Centre d'art contemporain, Meymac, França.

Passion d'art. Collections privées, Espace d'Art Contemporain Saint Martin, Ville de Montélimar, França (catálogo).

Mise à l'échelle. Regard sur la collection du MAC's, MAC's Grand-Hornu, Hornu, Bélgica.

1 Século, 10 Lápis, 100 Desenhos: Viarco Express, Palácio de Belém / Museu da Presidência da República, Lisboa (catálogo).

Absence is the Highest Form of Presence: Robert Gober, Julião Sarmento, Luc Tuymans, MDD Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Bélgica.

Anos 70: Atravessar Fronteiras, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

EXPOSIÇÕES - PROJECTOS ESPECIAIS E COLABORAÇÕES

- 1979** Projecto para *Sema*, Lisboa, n.º 3 (Outono), p. 143
- 1983** Desenhos para o catálogo da exposição *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra: 54 Exposições (1981-1983)*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, [73-75].
- 1984** Desenhos para *Figura*, Sevilha, n.º 3 (Outono), pp. 32-33.
Capa e contracapa para *Lapis/Arte*, Salerno, n.º 15 (Dez.).
- 1986** Capa para *Juliet Art Magazine*, Trieste, n.º 24 (Fev. – Mai.).
- 1987** Desenho para *A Phala*, Lisboa, Assírio & Alvim, n.º 5 (Abr.-Jun.) p. 3.
Desenho para *Puertaoscura*, Málaga, n.º 5, p. 6.
- 1988** Desenhos para *Spazio Umano*, Milano, n.º 2 (Maio), pp. 69-117 e contracapa.
Capa do livro de Helena Vasconcelos, *Não há horas para nada*, Lisboa, Relógio d'Água.
- 1990** Projecto para *Expresso* (“A Revista”), Lisboa, 11 de Agosto, pp. 58-59.
- 1991** Capa de *Artes & Leilões*, Lisboa n.º 8 (Fev.-Mar.).
Projecto para *Via Latina*, Coimbra, n.º 3 (Maio), pp. 164-165.
Desenho para *A Phala* (número especial: “Timor”), Lisboa, n.º 27 (Dez.), p. 62.
Desenhos para o livro de Maria Gabriela Llansol, *O Raio sobre o lápis*, Lisboa - Comissariado para a Europália 91 Portugal.
- 1992** Desenhos para a capa de *Espacio/Espaço Escrito*, Badajoz, n.º 8 (Inverno).
Capa e desenhos para *Lettre International*, Berlim, n.º 19 (Inverno).
- 1995** Projecto para o catálogo *Fêmea fatal* (Colecção de moda de Ana Salazar para o Inverno de 1995), Lisboa, pp. 8-9.
Capa e desenhos para a capa do livro de Sade, *Justine und Juliette* (Volume VI), by Sade, Munique, Matthes & Seitz Verlag GmbH.
- 1996** Desenho para a capa do livro de Nuno Félix da Costa, *Panfletarium*, Lisboa, Edições & etc.
Cartaz da peça teatral *Corpo amativo* de Maria Gabriela Llansol, encenada pela Companhia Teatro de Sintra - Chão de Oliva.

- 1997** Desenho para *A Phala* (Número especial: “Al Berto homenagem”), Lisboa nº 59, p. 263.
- 1998** Painel decorativo para o filme os Cinemas Saldanha em Lisboa.
- 1999** Cartaz do filme *Gloria* de Manuela Viegas.
Desenhos para três rótulos do vinho “*Esporão*”.
- 2001** Desenho para *Lettre International*, Berlim, n.º 55 (Inverno), p. 59 (côr).
- 2002** Desenho para a capa do livro de João Lima Pinharanda, *Máquina do Mundo*, Lisboa, Edição do autor.
Desenho para a capa do livro de Ana Nobre de Gusmão, *Até que a vida nos separe*, Porto, Edições Asa.
Capa de *Mil Folhas (Público)*, Lisboa, 28 Setembro.
- 2004** Capa do CD *Meifumado* de The Zany Dislexic Band, Meifumado.
- 2005** Projecto de quatro páginas para *Umbigo: Coordenadas do corpo na arte contemporânea/ Coordinates of the body in contemporary art*, Umbigo Associação Cultural, Lisboa, pp.144 – 147 (côr).
“Secret, 2000” in *Do It*, edição de Hans Ulrich Obrist, e flux, Nova Iorque / Revolver, Frankfurt.
Desenhos para ... especialmente concebidos para a Presidência da República (100 + 1 ... com 270 unidades cada)
Capa e folheto do CD *Música Naïve* de No Data, publicado por Som Livre, Lisboa.
- 2007** Electricidade Estática (uma performance de *The Legendary Tigerman*, comissariado por Delfim Sardo, com João Louro, João Luís Carrilho da Graça e Julião Sarmento), La Ferme du Buisson, Noisiel, Marne-La-Vallée / CCB - Grande Auditório, Lisboa.
- 2008** “Alguns Livros”, um projecto de 9 páginas para a revista de arte *L+Arte*, , Lisboa, nº 46 (Mar. 2008), pp. 15-23
Projecto para *Lettre International*, Berlim, nº 81 (Verão), p. 138 (côr).
Desenho para a capa de *L + Arte*, , Lisboa, nº54 (Nov.) (côr).
Projecto de 4 páginas para o livro sobre o restaurante El Bulli.
Projecto de 16 páginas para o livro sobre o tributo a The Velvet Underground.

MUSEUS E COLECÇÕES PÚBLICAS

Caixa Geral de Depósitos, Lisboa
Centro Cultural de Belém, Lisboa
Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa
Fondazione Amelio, Napoli
Fondo Artístico dello Archivio Storico Delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Venezia
Fundação das Descobertas, Lisboa
Fundação de Serralves, Porto
Fundação Luso-Americana Para o Desenvolvimento, Lisboa
Fundació “La Caixa”, Barcelona
Galerija Grada, Zagreb
Galleria de d’Art Moderna, Bolonha
Hara Museum of Contemporary Art, Tóquio
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.,
IVAM Centre Julio González, Valencia
Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Liechtenstein
Malmö Museum, Malmö
Ministério da Cultura, Lisboa
Ministério das Finanças, Lisboa
Moderna Museet, Stockholm
MEIAC - Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
Museu d’Art Contemporani Barcelona, Barcelona
The Museum of Modern Art, Nova Iorque
Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen
Museum van Hedendaagse Kunst, Gent
Musée National d’Art Moderne/Centre George Pompidou, Paris
The Saison Foundation/The Museum of Modern Art, Takanawa
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Califórnia
Sintra Museu de Arte Moderna, Sintra
Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque
Staatsgalerie Moderner Kunst, Munique
Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart
Stadt Musset, Lund
Städtische Galerie am mMarkt, Schwäbisch Hall
Städtische Galerie im lenbachhaus, Munique
Städtische Galerie, Erlangen
Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven
Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv

Anexo 2

ANTOLOGIA DE TEXTOS TRADUZIDOS DO ALEMÃO

CORPUS DE TRADUÇÕES INÉDITAS DO ALEMÃO

(por Ana Toste, encomenda de Bruno Marques no âmbito da presente investigação)

Annemarie Monteil, "Friedrich in Bern: Julião Sarmiento", in *Basler Zeitung*, Basel, February 7, 1979

Galerias
Friedrich em Berna: Julião Sarmiento

Julião Sarmiento, nascido em Lisboa, em 1948, é um nome desconhecido na Suíça. Os seus trabalhos podem agora ser vistos na Galeria Friedrich, em Berna. É característica desta galeria receber com hospitalidade os Portugueses cujo estilo não esteja espartilhado: Sarmiento, que estudou Pintura e Arquitectura, serviu-se, para a instalação em Berna do meio da Fotografia e elevou aspectos da Arte e Ciências Naturais ao nível do intelectual. Isto é, mostrou uma série de fotografias de parques clássicos, às quais associou imagens de pássaros mais pequenas, retiradas de uma obra ornitológica. O tema artístico/natural estende-se na sua obra – meticulosamente, através do uso de cassetes e de altares – nomeadamente pela presença de dois livros: *Don Juan* de Lord Byron e uma obra sobre a História dos pássaros. E finalmente mistura-se na mesma sala o chilreio de um pássaro vivo e a gravação de uma voz de homem a ler Byron.

Independentemente de como soe a descrição, esta obra resulta na apresentação perfeita, com belas fotos de um ponto de vista visual, com planos de referência inovadores e meditativos. No processo destilador da contraposição de imagens, destacam-se igualmente parques e pássaros, um buxo artisticamente podado em forma de cone e orlas de florestas selvagens, que parecem retirados de reservas naturais. E até o pequeno pássaro de penas vermelhas vive uma vida esquecida e inacessível para nós, na sua gaiola de bambu – mas durante quanto tempo? Desta forma, Sarmiento mostra como o ambiente natural, bem como o artístico podem ser estrangulados pelo Homem. Ou – para dizê-lo com as palavras do texto de Byron – como é difícil o amor com o nosso mundo.

(até 16 de Fevereiro)

Annemarie Monteil

Annelie Pohlen, "Gott Oder Geissel? Eine Frage ohne Antwort", in *Kunstforum International* ("Erotik in der Kunst Heute"), n.º 46, 4/1981, Köln, pp. 96 e 113.

Deus ou castigo?
Uma pergunta sem resposta

por Annelie Pohlen

Veja-se Eros como se quiser, uma coisa é certa: ele é o rebelde contra a ordem social. É deste conflito que o artista, companheiro de Eros, recebe a sua força criadora, para rejeitar a adaptação ao estabelecido e ultrapassar aquilo que é imposto pela sociedade.

Os artistas escolhidos para a exposição que se segue não oferecem uma representação panorâmica sobre todos os possíveis aspectos actuais do Erótico. No entanto, segundo a "lei" da realidade pessoal, desenvolvem-se em cada um, de forma diferente, os pontos centrais, como um prisma ilustrativo do espírito irrestrito do Eros criador.

O esforço para enfrentar todas as restrições através da escolha de posições de certa forma antitéticas conduziu ao confronto entre um aspecto lúdico - com os trabalhos de Duane Michals e Julião Sarmento - e um Eros marcado pelas feridas do consumo e da violência nos trabalhos de Ida Appelbroog, Günter Brus, Charly Banana, Astrid Klein, Ilona e Wolfgang Weber.

O confronto decisivo com o Indivíduo, nos anos 70 - e naturalmente deste com as energias eróticas libertadoras da norma social - é apresentado de forma exemplar em alguns artigos, sob o ponto de vista de artistas masculinos e femininos. O carácter utópico destes artigos e a esperança na mudança da sociedade implícita no auto-desvelamento do indivíduo, contrastam com os trabalhos de artistas mais jovens. A até aí desenvolvida teoria de negação de qualquer relevância social não é, nesta altura, de forma alguma honrada pelos mais jovens. Pelo contrário. No entanto, será possível reconhecer a linguagem de códigos que mergulha no mundo interior erótico do sujeito, e não o acto exemplar de negação e mudança, como ímpeto primário.

O jogo e o sonho são, num sentido mais vasto, fontes de qualquer acto criativo. Neste ponto, encontra-se, com os trabalhos de Michals e Sarmento, uma interdependência específica, que se abstrai completamente do mundo sensível através de invenções míticas. Estas têm as suas raízes nos arquétipos do repertório pictórico da humanidade. As "narrativas fotográficas" de Duane Michals sobre o encontro do Homem com o Minotauro despertam, como num sonho, as recordações da força primordial e dos sentimentos labirínticos da paixão e do medo. Apontam igualmente para o velho mito de um raramente pacífico encontro entre o animalesco e o humano.

Os sonhos de Sarmento de símbolos voadores, coluna vertebral de uma força primitiva animalo-erótica, estão no ponto de ligação entre as sugestões de Michals e os códigos pessoais dos artistas mais jovens. Este sonho alimenta-se da ânsia primordial de reconciliar e reanimar a psique com a violência da força motriz. Teseu teve de matar o Minotauro em nome da sociedade. Seria esta a derradeira razão?

O quotidiano é a fonte do sofrimento de Eros, do sofrimento da perversão sexual pelo consumo normatizado, da violação do indivíduo humano pela divisão entre os sexos explorada pelo mercado. A revolta contra este sofrimento e por uma mudança da sociedade não conhece fronteiras geracionais. "Fora com a polícia do amor" é o apelo irónico de Milan Kunc. Com isto, pretende-se não uma liberdade sexual sem fronteiras, mas uma normatização social dissimulada da mesma, uma infiltração sexual da força do consumo. Retirada deste quotidiano é também a "Irrwischsonate" de Günter Brus, um "hino da alegria" num estímulo exagerado das sensações, da embriaguez dos sentidos resultante do impulso da agressão. O amor e a morte são os criadores do desejo e da violência, da vida e da morte num sentido primordial, por um lado, e numa variante pervertida pela sociedade, por outro. A ânsia pela morte como solução para a insuportável divisão entre os sexos (Astrid Klein) é, assim, o extremo oposto do "estímulo das sensações" de Brus. É desta dicotomia entre desejo e violência que Eros retira a sua "utilidade" para o indivíduo e - para a sociedade. É este dualismo latente que dá fundamento tanto à força criadora do indivíduo, como às estratégias decadentes de exploração da sociedade. Esta união labiríntica do Eros, entre força criadora e o distanciamento forçado de permanência neste estado irritante de exposição, como desafio à preocupação individual, é a mensagem da acareação dos trabalhos de Ida Appelbroog, Charly Banana, Günter Brus, Astrid Klein, Ilona e Wolfgang Weber. Estes estão interligados por uma utopia subjacente de libertação, que se esconde no cómico e na ironia, no desejo e na agressão, no êxtase e no desespero.

Os mascaradas sexuais de Urs Lüthi com os seus traços de bufonaria, os adereços/acessórios provocantes e fetichizados de Jürgen Klauke, a visão do hermafrodita de Alex Silber, mas também os exuberantes jogos pictóricos com elementos de travesti de Luciano Castelli e Salomé dão forma à utopia da união dos sexos, embora com o conhecimento doloroso da impossibilidade de a alcançar. Com o excesso do travestismo, o verdadeiro teste entre desejo, cómico e dor, estas imagens levam a cabo a luta contra a falsa libertinagem do quotidiano, que em nada mais resulta senão na total alienação erótica e isolamento. Do "jogo" com os acessórios sexuais do outro sexo ao estilo punk animalesco/anárquico dos "animais selvagens", a ânsia pelo indivíduo erótico completo constitui uma frente não uniforme, mas cerrada.

O indivíduo erótico não dividido é naturalmente a utopia também das artistas. Contudo, enquanto os artistas (masculinos) procuram apropriar-se do Outro feminino, nas artistas como Natalia LL e Annette Messager verifica-se, quando muito, uma repressão irónica ou uma reinterpretação, por oposição às conhecidas pretensões de domínio do homem. Decisiva é a nova linguagem simbólica da sensação, nascida de uma investigação do Próprio, do corpo feminino e do mito oculto. As representações de situações erotico-sexuais, imagens do quotidiano, que são transformadas pela visão pessoal da artista comprometida Dorit Edler. Auto-encarnação mítica de Katharina Sieverding. Cenários voluptuosos de prazer sexual abandonados nos ornamentos orientais da integridade espiritual de Frederike Pezold. Um fio condutor de uma incursão no erótico feminino, que contém menos traços sexuais do que mítico-espirituais, percorre todos estes trabalhos. A linguagem dos mais jovens é inicialmente mais privada, mais codificada. Perante os quadros de Marianne Eigenheer, Ammann fala de uma "festa da interioridade".

Não se trata de um explorar sensual das zonas íntimas e privadas., mas de um testar da vida na sua sentimentalidade. O corpo em acção na imagem é uma fonte da imaginação, cuja descodificação se procura na Pintura de Acção (Action Painting). Estes signos não figurativos, mas também não abstractos, os exuberantes cenários imaginários de Claude Sandoz, as imagens voluptuosas de Sandro Chia e as visões subtis e vulneráveis de Francesco Clemente não buscam a libertação colectiva. Procuram, nos códigos intuitivos, acessórios da tradição cultural e, no quotidiano, o caminho tortuoso para o nosso próprio mundo da experiência. Buscam *mutatis mutandis* “aquilo que seria o sujeito livre, sobretudo não sujeitado à ordem real, realizado apenas com o momento”, como esboça Georges Bataille. No entanto, nem este sujeito realizado só com o momento era estranho aos artistas do passado, nem tão pouco os artistas mais jovens perderam de vista a ideia de mudança da sociedade. Claude Sandoz: “Para o homem, como para a mulher, nunca é tarde demais para buscar e criar um novo mundo” O caminho conduz em seguida para o enigmático mundo da experiência pessoal. A partir daí, emergem mundos pictóricos, que variam entre o fantástico e o quotidiano, culto e trivialidade, desejo e dor. Aventura da imaginação sem o postulado da razão. Um passo atrás deliberado até à fase erótica da infância, do próprio indivíduo como de toda a humanidade.

Eros, o mais belo de todos os deuses ou castigo da humanidade? A arte ocupar-se-á sempre desta questão, enquanto existir.

Rolf H. Krauss, "Julião Sarmiento", in *Kunst mit Photographie: die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss*, Berlin, Frölich & Kaufmann, 1982, pp. 182-183.

Julião Sarmiento (nasc.1948)
Cave, 1978

«Ele seguiu em frente e deslizou pela viga abaixo, enquanto com uma mão se agarrava a uma corda atada com um nó a uma barra lateral, e na outra mão trazia o lampião ardente.» Assim acaba o excerto escolhido por Julião Sarmiento de “Heinrich von Ofterdingen”, obra de Novalis. Antes disso, é-nos apresentado, com grande sentimentalidade, um retrato do mundo dos mineiros, que aos olhos do mundo actual pode parecer estranho. São eles “heróis subterrâneos”, que, “nas suas câmaras escuras e maravilhosas, recebem” todos os dias “os dons divinos”. A página original do livro foi reproduzida e ampliada. Juntamente com 8 fotografias, constitui o trabalho ao qual Sarmiento deu o título de “Cave”, ou seja, caverna ou mina.

Texto e fotografias constituem formalmente uma unidade O painel do texto tem a mesma altura e, portanto, a mesma importância visual que algumas das respectivas ampliações a preto e branco. Os espaços entre os 9 painéis são iguais e têm uma dimensão tal que o conjunto forma uma espécie de padrão. Bastante visível é claramente o acto da descida. Fontes de luz difusas movem-se em sentido descendente, perante um fundo negro indefinível ao perto e fracamente estruturado. Na grande sequência superior, é apenas um ponto de luz que, ao longo da sequência de imagens, segue uma leve linha descendente. Será o lampião do mineiro, que desce na escuridão, perante o narrador? Três pontos de luz em cada quadro da fila inferior retomam este tema. A forma compacta destas apresentações possibilita a representação da constrição e opressão.

Julião Sarmiento, Português nascido em 1948, estudou pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Utilizava a fotografia já desde 1967, mas entre 1974 (ano em que abandonou definitivamente a pintura) e 1979, esta passou a ser o seu meio principal. “Nessa altura”, escreve ele, “interessava-me a imagem fotográfica tanto como materialização visível de uma realidade oculta, mas também como palco ideal no qual se pode exprimir a fantasia até aos seus limites mais extremos. Uma vez que o meu trabalho tinha sempre, de uma forma ou de outra, um carácter narrativo, ou dito de outra forma, sempre teve (embora isso nem sempre seja evidente) uma estrutura narrativa, um forte pano de fundo narrativo, a utilização não só do ecrã fotográfico, mas também das suas possibilidades pareceu-me ideal, no campo da narrativa, para a visualização de uma estrutura previamente escolhida.

Também o interesse de Sarmiento pelas línguas e as suas diferentes formas de expressão já existia desde cedo. “Mesmo como pintor”, nota ele, “toda a minha obra tinha uma base teórica, literária, da qual parti. Posso dizer que nunca separei uma imagem visual das suas próprias raízes semânticas. Isto acontecia em

ligação directa com os estudos literários e linguísticos.” O artista designava língua e imagem como dois “alfabetos” distintos. As possibilidades de expressão da língua são já conhecidas. Assentam numa convenção geralmente aceite de símbolos semânticos. As imagens, por outro lado, são mais abertas. Espelham uma realidade mais pessoal e íntima. “Na transmissão de uma situação específica, a utilização de alfabetos diferentes permite não só um entendimento mais completo e mais sensível, como também abre caminhos para o descobrimento de factos subliminares. Cada elemento de um processo narrativo, da imagem óptica ao impulso acústico, é um meio de comunicação.”

A estes dois campos de interesse do artista, nomeadamente a Fotografia e a investigação teórica das bases e da conjugação de diferentes meios, acresce um terceiro: o gosto pelo “romântico e pelo fantástico como fonte de imaginação”. “Esta é uma constante na busca de semelhanças entre a realidade e as estruturas que impedem o acesso ao individual, através das quais o sujeito é condenado ao desconhecimento. O fantástico, o romântico e o erótico são, em última instância, divisões pelas quais têm de passar não só as ideologias individuais subjectivas, mas também todas as necessárias capacidades criativas, que conduzem depois à compreensão pessoal.

Tudo isto se encontra novamente em “Cave”. O texto escolhido por Sarmiento é romântico e fantástico. Devido à sua elocução arcaica, é de difícil leitura. A literatura contemporânea ou símbolos coloquiais não são aplicáveis. O texto tem, de certo modo, de ser traduzido. Daí advém que não sabemos o que se passou antes ou o que se irá passar a seguir. O carácter fragmentário deixa a situação em aberto. Finalmente, o tipo de letra e a configuração da página sem parágrafos são-nos estranhos e incomuns. Portanto, já aqui são incorporadas “divisões” opostas, que prevalecem.

O mesmo se aplica às fotografias. Elas copiam a realidade. A câmara regista um espaço interior qualquer – mas nós nunca conseguimos depreender exactamente de que realidade se trata. O escuro e o secreto despertam a nossa fantasia, mas não a conduzem numa determinada direcção. O conjunto de imagens é estruturado pelos já referidos pontos de luz. A sua disposição e “movimento” permitem uma possível ligação ao texto. Mas será a “correcta”? “Nunca vi as fotografias como simples ilustrações de textos escritos.”, escreve Sarmiento, “Antes pelo contrário, elas apresentam realidades paralelas.”

Temos, portanto, como com todos os artistas de histórias, de contrapor a imaginação do artista à nossa própria. Através do texto e da fotografia, este apresenta-nos um modelo sobre o qual temos de colocar o nosso ecrã imaginário. É também a Fotografia que nos ajuda a “juntarmo-nos”. A sua vasta linguagem de imagens não codificada possibilita a abertura que é necessária para, de uma forma ou de outra, pôr representações ou sonhos em correlação com um determinado texto.

João Pinharanda, "Julião Sarmiento", in *Prospect 86*, Frankfurt, Frankfurter Kunstverein e Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1986, p. 170.

Julião Sarmiento

A comunicação que Julião Sarmiento mantém com o mundo resulta da utilização de critérios fotográficos, fílmicos e pictóricos da vivência e interpretação das experiências diárias. A administração destes diferentes meios e técnicas de expressão visuais reflecte um poder de encenação e um controle conceptualizador das estratégias pessoais, que se desenvolvem num plano de grande tensão e perigo, o qual pode ser caracterizado como um plano do medo e do prazer, da ambição e da magnificância.

Os quadros e desenhos de Julião Sarmiento apresentam sinais, constroem situações com diferentes significados e [que] exigem critérios de interpretação distintos. Todas as variações das soluções visuais descobertas durante o desenvolvimento, ou dentro de uma das suas obras, resultam da capacidade de permitir a coexistência de uma variedade de registos – não como factores de dispersão, mas como factores de obsessão expressiva. O termo “obcecado” não pode aqui ser entendido no sentido de onnipresença nem de univocidade.

O jardineiro lava o solo, ele escava a terra, arranca, corta, separa. Depois, planta, cultiva, poda. Depois espera até lançar raízes que crescerão da mesma terra. O trabalho de construção de um jardim é um trabalho camponês. Mas espera-se que o resultado seja visivelmente diferente com base na qualidade

e colorido do produto, com base na definição de objectivos e regras , que determinam o seu cultivo e distribuição espacial.

Em “Jardinagem”, Julião Sarmento mostra um mundo que existe como um jardim sem prazer. O espaço do jardim transforma-se num espaço fechado, não num pavilhão Rocaille ou numa gruta romântica, nem mesmo num canteiro de jardim ao estilo de Le Nôtre, mas sim numa câmara com a sua proximidade da terra, do solo por trabalhar. Neste plano bidimensional, são inseridos símbolos, instrumentos de poda indefinidos, peças voadoras, feixes de músculos – e um cão pacífico que nada faz para guardar uma princesa.

O marinheiro preocupa-se não com o mar, mas com as rotas do seu navio. Ele puxa, hasteia, estica, lava, fecha, arreia. É do mar que parte e a ele que regressa.; limita-se a isso: transportar coisas, mas principalmente prepara-se para o dia em que dará à costa na ilha do seu tesouro e para o dia do seu naufrágio - e ambos podem acontecer simultaneamente e tanto ter lugar no azul de um uniforme coberto de rum e baton como na profundidade do mar alto. Em “Naufrágio”, Julião Sarmento apresenta a visão de um mundo como espaço aberto, mas sem dar forma ao observador destes dados, pois trata-se do espaço de um mar de infelicidade, que é tão inseguro e inconstante como tormentoso. Trata-se do aspecto da vertigem, da ideia literária de viagem e aventura, que se completa através da visão de um pano de fundo uniforme e acinzentado e de uma destacada perspectiva aérea e cartográfica, para além dos símbolos gráficos convencionais da luta e do amor (arco e flecha).

Experiências de dois extremos: o claustrofóbico e o agorafóbico (asfixia e vertigem), o tempo de espera da terra e o tempo de espera do mar. Concentração das marcas mais dispersas na lógica das narrativas inimistas.

Armin Zweite, "Julião Sarmento", in *Documenta 8*, Kassel, Weber & Werdemeyer GmbH & Co KG, p. 218. (reeditado in *Farbe bekennen: zeitgenössische Kunst aus Basler Privatsbesitz*, Basel, Museum für Gegenwartskunst e Wiese Verlag AG, pp. 81-82)

Julião Sarmento

Como sempre, nota-se nos quadros de Sarmento que o artista, antes de se virar para a pintura, trabalhou-a conceptualmente. A partir daí, surgiram montagens de imagens em papel maiores e mais complexas. A técnica de juntar elementos em si próprios diferentes de forma harmoniosa, arredondando-os através da sua adição num todo, foi mantida por Sarmento na pintura. O heterogéneo é sintetizado, são tão pouco de ignorar as analogias superficiais/[exteriores] com David Salle e Julian Schnabel.

Mesmo depois da mudança da pintura conceptual para a pintura plástica prevalecem, sem dúvida, no colorido de Sarmento, os tons terra e remetem para tradições, tal como estas se manifestam na Península Ibérica. Também iconograficamente, Sarmento chegou a uma linguagem pictórica cheia de contradições irritantes. É assim que o repertório temático das suas obras se relaciona com a Literatura e o Cinema, com a arte nova e culturas antigas, com os eventos do dia-a-dia e as notícias sensacionalistas dos Mass Media.

O arcaico mistura-se com a política actual, figuras geométricas estão junto de alusões à violência e ao sexo. Constantemente, o importante mistura-se com o insignificante. Ao nível formal, Sarmento recorre novamente ao graffiti e ao traço infantil, a imagens da Idade da Pedra e a colagens de materiais, como as que foram desenvolvidas pela Art brut. As suas imagens são como um monólogo interior transferido para o espaço e para o bidimensional., marcas características de uma técnica cujo predecessor foi Picabia.

O trabalho de intercâmbio entre metáforas e símbolos revela um fascínio com o “Retro”, mas também uma perplexidade misturada com perturbação: reacção perante uma realidade que já não se deixa separar da sua própria ficção. Na sua interligação entre enigma e evidência, as imagens de Sarmento mostram como a identidade do sujeito é forçada e assume diferentes papéis: o do mistagogo e do racionalista, bem como o do patético e do satírico. A ironia sombria de algumas imagens é testemunho de uma atitude romântica: a busca pelo autêntico é marcada pela consciência da inutilidade de tais empreendimentos. Os trabalhos envolvem e quebram o espectro contraditório do espírito de “anything goes” (vale tudo) característico da época. É aí que reside o seu fascínio.

Harald Siebenmorgen, "Zur Ausstellung", in *Julião Sarmiento: Gemälde und Arbeiten auf Papier. (catálogo) - Schwäbisch Hall, Städtische Galerie am Markt, 1990, pp. 5-6. (cat. da exp., 22,5 x 16,5 cm, 26 págs., 9 ilustrações a cores; publicado pela Städtische Galerie am Markt.*

Em exposição

Julião Sarmiento é, desde há algum tempo, o primeiro Português a conseguir alcançar um lugar nas artes plásticas internacionais, para além do seu país. Com a participação em várias das mais importantes exposições, entre as quais, por duas vezes, a *Documenta* em Kassel, o pintor nascido em Lisboa em 1948 adquiriu nos últimos 10 anos uma vasta reputação.

Julião Sarmiento é pintor, isto no sentido mais tradicional e artesanal da palavra.. Para ele, a pintura já não é o desenvolvimento de uma composição intacta, mas um processo que implica uma série de refrações desde o seu nascimento na cabeça até à execução manual. A colagem e técnicas de combinação de formas muito diferentes marcam o mundo visual de Julião Sarmiento, bem como mudanças de estilo, motivos, temas e planos de significado de uma forma flagrante, mas completamente planeada e que se unifica no todo da imagem. Sarmiento abre, assim, um mundo que se compõe de alusões, correspondências, multiplicidade de significados, mas que simultaneamente formula também num tema pictórico a divisão de cada identidade e, consequentemente, dá-lhe expressão. A afinidade com o maior poeta do Modernismo Português, Fernando Pessoa (1888 – 1935), que mantém um jogo literário radical com a questão da identidade, já tinha sido focada de diversas maneiras (Armin Zweite, 1988, Bettina Pauly, nesta publicação). Armin Zweite descreveu este aspecto da seguinte forma: os temas nas imagens de Sarmiento “actuariam como desencadeadores de associações que colocam os objectos reproduzidos num contexto, o qual deve ser mais adivinhado do que denominado. Atmosfericamente, podemos sentir-nos de novo recordados de um trecho de Pessoa, apesar de não haver claramente uma ligação imediata entre o texto e a imagem. É o ambiente, a envolvimento triste, vaga e fugaz que, tanto num como noutro são indicados em reviravoltas e configurações que, quando muito, esboçam um concreto, sem lhe dar uma forma plástica. “Quando rebentou o trovão, ali estava, onde eu imaginava a cidade, um campo abandonado.; e a luz sombria que se me mostrava, não me desvendava nenhum céu acima dele. Posso ter sido roubado antes mesmo do mundo começar a existir. Se tivesse de reencarnar, essa reencarnação aconteceria sem mim, sem que eu me tivesse reencarnado. Eu sou os arredores de um lugar que não existe, o comentário eloquente de um livro que ainda não foi escrito. Sou capaz de não sentir, sou capaz de não pensar, capaz de não querer. Sou uma personagem de um romance ainda por escrever, que paira como uma brisa e se desfaz sem ter sido, nos sonhos daquele que não me compreende.”

É este algo inalcançável e abstracto que se espelha de forma tão indescritível nos quadros de Sarmiento e que nos retira com o objecto da contemplação também o sujeito da acção. É um discurso imanentemente pictórico, que não permite a construção de pontes nessa esfera que é nomeada pelo título. Retomando o paradoxo de Pessoa, podemos dizer que estamos perante a materialidade, o tema, os limites exteriores e a estrutura interna de uma imagem, que aparentemente não terá sido pintada até ao fim, mas que já existe, assim como o poeta, no processo da escrita, faz a auto-negação do escrito. Dar forma àquilo que se opõe à própria formação, agarrar aquilo que não pode ser agarrado, este é um aspecto. Por outro lado, há também: a dissolução do insubstituível, a libertação de constrangimentos inevitáveis. De forma subcutânea, a obra tematiza estas insignificâncias e junta-as no mesmo plano.

Julião Sarmiento apresenta também, nos seus quadros, o tema da História e da experiência como recordação, mas também como esquecimento. A História é vista como tradição e progresso contínuo, mas também como evolução e degradação dos âmbitos expostos, os quais Armin Zweite relaciona justamente com o Desconstrutivismo. Sarmiento formula, assim, uma visão extremamente pessoal e individualista e essencialmente céptica e fragmentária do tema da época “Trabalhos sobre a História” na galeria municipal Am Markt.

Com mais de 20 grandes quadros e desenhos adicionais, a exposição oferece uma vasta panorâmica sobre o trabalho de Sarmiento desde 1983 até hoje. A todos os contribuidores da Galeria Klüser em Munique, e contribuições privadas, como a da colecção Würth, Künzelsau, os nossos sinceros agradecimentos pelo vosso apoio para a realização da exposição.

Harald Siebenmorgen

Bettina Pauly, "Julião Sarmiento", in *Julião Sarmiento: Gemälde und Arbeiten auf Papier. (catálogo)* - Schwäbisch Hall, Städtische Galerie am Markt, 1990, pp. 8, 10, 12 e 14. (cat. da exp., 22,5 x 16,5 cm, 26 págs., 9 ilustrações a cores; publicado pela Städtische Galerie am Markt)

Julião Sarmiento

Sem Fôlego

Portugal é um país que, no contexto da arte internacional, quase não tem relevância. Encoberto pela maior e mais rica vizinha, Espanha, quase nada da cultura Portuguesa trespassa para o estrangeiro. Desde muito cedo, os governantes estrangeiros – Fenícios, Romanos, Árabes, Espanhóis e Franceses – deixaram as suas marcas na cultura e História do país. Portugal viveu a sua maior prosperidade e independência no século XVI, como potência colonial. Lisboa era uma das maiores e mais ricas cidades da Europa. De lá partiram os grandes descobridores, na esperança de descobrir o mundo. No século XX, Lisboa tornou-se um destino de sonhos, graças à sua posição de capital ocidental da Europa e à sua atitude neutra durante a 2ª Guerra Mundial – os navios que partiam para a América podiam ser a última salvação para muitos. Lisboa é uma cidade que está constantemente à procura da sua própria identidade.

O Português Julião Sarmiento está muito ligado à cidade e à sua História. Talvez não seja coincidência que nos seus quadros apareçam referências a diferentes culturas e que explore as influências às quais as pessoas estão sujeitas. Sarmiento, nascido em 1948, vive perto de Lisboa. Depois de um curso de pintura e arquitectura, decidiu-se pela pintura e começou a trabalhar em cartão.

Muitas vezes, os seus quadros consistem em várias peças individuais, pintadas separadamente, que depois são unidas para formar um único quadro. Sarmiento usa diferentes estilos de pintura; podemos observar pintura abstracta e figurativa, significativa e banal. Encontramos pessoas, figuras e objectos juntos num contexto que não seria imediatamente reconhecível.. Como no quadro com o título “Sonho Negro” de 1983, as várias partes sobrepõem-se e assim ficam – como imagens sobrepostas de forma accidental.

Em “Sem Fôlego” de 1985, a maior parte do quadro define-se por um cenário difícil de identificar, pintado no cartão com cores escuras, de forma grosseira. Corpos quase nus cuidam de uma figura brilhante, meio deitada e inconsciente. A cena tem um carácter erótico, mas relembra também vagamente o tema da descida da cruz. Eros e Tánatos – amor e morte – não estão claramente distintos. Fica também em aberto até que ponto Sarmiento faz referência tematicamente ao filme de Godard, “Sem Fôlego”, de 1959. Ele escolheu o aspecto de forma a não permitir nenhuma afirmação unívoca. – como um plano de um filme que não conhecemos. As outras partes da imagem mostram uma figura com roupa de pontado vermelho, que faz lembrar uma estátua de madeira Africana; ela segura uma faca de forma agressiva. Uma pirâmide de degraus entre palmeiras, pintada em papel de jornal; um navio que navega algures no Mar do Sul; uma parte da imagem está pintada no estilo do construtivismo geométrico.

São produzidas associações a culturas estrangeiras, exóticas, terras longínquas, que estão em contradição com a objectividade do estilo construtivista, que representa a História da arte europeia.

Sarmiento ilustra as várias influências e contradições que funcionam nos seres humanos. Nas suas obras, surgem constantemente temas de outras culturas, que o influenciaram, bem como referências da História da arte, recordações de livros e filmes, às quais muitas vezes os títulos aludem, e influências dos Mass Media. No observador, as partes individuais dos quadros provocam os mais variados tipos de sentimentos e associações, que em última instância se unem numa impressão geral.

O trabalho de Sarmiento aproxima-se de Fernando Pessoa (1888-1935), o maior escritor Português, que com o seu “Livro do Desassossego” também se tornou conhecido para além das fronteiras do seu país. A escrita de Pessoa gira à volta da perda da identidade. Ele escreve sob diferentes pseudónimos e assim consegue dividir-se em diferentes personalidades, diferentes aspectos do seu eu. A obra de Pessoa é uma série de fragmentos. Também os quadros de Sarmiento se compõem de diferentes fragmentos. Rompem com a noção tradicional de quadro, para criar uma unidade a partir de partes individuais, muitas vezes com estilos e técnicas contraditórios.

Gnadenstoß (golpe de graça)

Desde cerca de 1985, Sarmiento pinta predominantemente em telas. Os quadros, que chegam a atingir 4 metros, são por vezes compostos de duas, até de seis telas. As partes individuais já não se

sobrepõem, mas são encaixadas, formando um quadrado, com uma precisão cada vez maior. As telas que compõem os quadros da série de 1988, “Gnadenstoß”, são também grandes. O trabalho “Catorze Anos Depois” consiste em seis telas colocadas ao lado umas das outras. A impressão anterior do todo formado a partir de imagens dispostas acidentalmente altera-se; as imagens têm um efeito muito mais fechado. Um desenvolvimento semelhante pode ser observado no colorido: os tons utilizados são, muitas vezes, cinzentos, pretos ou brancos. Estes tons surpreendem se pensarmos na alegria do colorido dos quadros iniciais.. No entanto, o próprio título não agioira nada de bom. Sarmento chegou a este título através do livro com o mesmo nome, da escritora Marguerite Yourcenar (“Coup de Grâce”, 1939) . Mas, mais uma vez, a alusão ao livro é apenas um dos fragmentos que constituem as imagens. Em primeiro plano estão experiências e confrontos muito pessoais. A história do título do quadro “Catorze Anos Depois” permanece inexplicada e permite apenas suposições.

Os motivos que Sarmento coloca sobre o pano de fundo tornaram-se mais pequenos, mais escassos. Temos quase de os procurar, pois desaparecem no fundo. Dispersas pelas telas individuais, as formas e símbolos parecem não ter qualquer relação entre eles, completamente isolados uns dos outros. Uma figura está de cócoras em frente de um balde, degraus flutuantes conduzem ao Nada, uma pessoa está aninhada como um embrião, uma outra vomita. Não muito longe, círculos, dois anéis unidos, que deixam adivinhar experiências muito pessoais. As figuras estão perdidas na largura e no vazio da área da imagem, não há qualquer suporte ou estabilidade, os conceitos de superior ou inferior são anulados. Apenas um pequeno avião consegue gerar inesperadamente a noção de espaço e profundidade e voa num céu cinzento de trovoadas. São produzidos sentimentos inesperados de esperança, vazio, solidão e união. Sarmento mostra como os pensamentos e emoções das pessoas provêm de diferentes planos da consciência. As figuras e motivos nos quadros de Sarmento são em parte quotidianos e inequívocos. Outros parecem derivar do seu interior mais profundo e permitem apenas vagas suposições sobre o seu significado. O extremamente pessoal está lado a lado com o universal, absurdos como um cão com um maxilar inferior inclinado lado a lado com símbolos mais claros, como os dois anéis. Sarmento tenta estabelecer uma ligação entre intuição e pensamento e transpô-la para imagens. Não deve ser suprimido nenhum campo que defina o sentimento e o pensamento: recordações de eventos do quotidiano ou da infância, bem como fantasias, sonhos e anseios, objectos do dia-a-dia, sexualidade.

A memória secreta dos sentidos

As figuras e símbolos ligam-se umas às outras através do fundo de cor. A qualidade da tinta e o relacionamento com o material desempenham um papel muito próprio.

Numa observação mais atenta, a cor torna-se o cenário dramático da acção.

Sarmento mistura sempre as suas próprias cores. Ele pega em pigmentos de cor e mistura-os, por exemplo, com PVA (polivinilacetato), um aglutinante sintético elástico e resistente à luz. A isto são misturadas terra, areia ou pó de pedra, e também folhas, pedras, pequenos paus e coisas semelhantes. O material de pintura é por vezes aplicado de forma forte e quase violenta, depois outra vez levemente como um frágil pedaço de gaze. Ou a tinta pode também ser absorvida pela tela. Ela dilui-se como vestígios de lágrimas, ou podem ser arrancados pedaços; a superfície polida é rasgada, danificada. O fundo de tinta constrói a paisagem para as pessoas e figuras que são inseridas nas imagens como símbolos de uma linguagem. “A memória secreta dos sentidos” é o nome de um trabalho de 1988. Sarmento misturou a tinta preta com as mãos e aplicou-a na tela com mais de 3 metros. As marcas dos seus dedos ficaram. O processo do trabalho com as mãos é compreensível: o sentimento e o toque, a fricção e os movimentos dos dedos à medida que espalham a tinta pelas partes brancas. Sarmento torna visível a sensualidade do material que ele próprio experienciou com as mãos, através do toque.

Através das duas mãos cheias de tinta torna-se claro, nas imagens, que relativamente a este processo de trabalhar com as mãos, trata-se da sua capacidade de percepção sensorial, mas também da possibilidade de se exprimir com as mãos. Qualquer material pode, segundo Sarmento, ser utilizado na pintura. Só as tintas, tal como saem do tubo, nunca são utilizadas pelo artista. Este tipo de relacionamento com o material e com a tinta tem uma tradição na Península Ibérica; podemos pensar, por exemplo, nos trabalhos do pintor Espanhol Antoni Tapiés.

Sarmento trabalha também com colagens. Da série “Gnadenstoß” faz também parte uma sequência de trabalhos mais pequenos em papel, nos quais contrapõe recortes de jornais diários com motivos pintados já familiares. Os recortes de jornal mostram, na sua maioria, cenas relacionadas com violência e sexo. As legendas das imagens de jornal poderiam criar um contexto, formando uma história, mas sem o texto explicatório as fotografias tornam-se independentes e o seu significado permanece aberto. Aqui há uma ligação às cenas detalhadas, na sua maioria eróticas, dos grandes trabalhos em papel (Sem Fôlego, Tempo di Fuga).

Sarmento tenta ter em conta todos os aspectos do pensamento consciente e inconsciente e do sentimento. A capacidade humana de pensar em imagens e de relacionar emoções com imagens reflecte-se na sua linguagem pictórica específica. O campo da percepção pelos sentidos encontra aplicação na utilização expressiva que é feita da tinta. Mas Sarmento está também ciente das barreiras com as quais nos deparamos constantemente. “VAEM...”, de 1986, mostra uma figura mítica feminina, seguindo um motivo de Edvard Munch. Tenta em vão com as suas grandes asas sair dos limites da imagem e erguer-se livre no ar. Sarmento tenta ultrapassar estas fronteiras.

Cathrin Klingsöhr, "Julião Sarmento", in *Vom Haben und vom Wollen, Perspektiven für eine Staatsgalerie moderner Kunst, eine Ausstellung, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, p. 32.

Julião Sarmento

“Jardinagem” é uma imagem enigmática. Junta, numa superfície rectangular plana, formas e símbolos com maior ou menor importância, pintados de formas e maneiras diferentes. Primeiro, distingue-se claramente a branca e clara cabeça de cão ou de lobo com patas, na parte superior à direita, enquanto duas formas fálicas na parte inferior mais clara do quadro, bem como duas formas de trapézio lineares e esfumadas, na metade superior da imagem, permanecem indistintas. Mesmo se quisermos estabelecer o significado da apresentação a partir da cabeça de lobo ou da massa negra ameaçadora que escorre para baixo na expressão de medos castradores, permanece uma larga margem para associações e descobertas por parte do observador. Estão sobretudo ligadas à materialidade da obra, que varia entre o estilo da pintura e o do desenho, e cujo fundo permite juntar uma claridade plana e quente com uma camada opaca e escura. Sarmento serve-se de um vocabulário com um colorido muito pessoal, que, ao contrário do Surrealismo tradicional, já não assenta num consenso da linguagem dos símbolos, mas no primado da expressão da própria experiência, na qual o artista, no plano formal, combina formas de expressão diferentes das usadas na pintura sua contemporânea: “A apresentação de familiaridade e cultura como uma rede onde têm lugar acontecimentos muito pessoais e uma escalada de obsessão e medo são certamente mais importantes para a minha obra do que uma percepção mais teórica dos temas abordados.”

As obras de Sarmento evocam não só uma dimensão psíquica marcadamente pessoal da existência humana, referem-se à estrutura desta linguagem do subconsciente. O artista decompõe os seus quadros em partes contrastantes na sua materialidade, e por essa razão usa também formas e símbolos estilisticamente diferentes, encontra e mistura elementos associativamente díspares e irrelevantes e coloca-os perante as nossas capacidades fundamentais de recordação e imaginação para construir uma correspondência gráfica.

B. S. A., "Einheit und Gegensatz: Juliao Sarmento in der Münchner Galerie Bernd Klüser", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt, August 11, 1990, p. 27.

União e Contraste

Julião Sarmento na Galeria Bernd Klüser, em Munique

Portugal, que ocupa um lugar marginal no contexto da arte actual, conseguiu, apesar disso, com Julião Sarmento um artista de categoria internacional. O sucesso e o reconhecimento não conseguiram levar o pintor, nascido em Lisboa em 1948, e que frequentou a faculdade de Belas Artes da sua cidade natal, a ser tentado pela emigração para um dos centros da arte actual. O artista, que participou por duas vezes na Documenta, vive e trabalha em Sintra. A Galeria Bernd Klüser, em Munique, oferece trabalhos novos, criados ainda este ano. As imagens de Munique são provas renovadas da continuidade de uma capacidade viva e inesgotável de desenvolvimento deste artista, que partiu da arte conceptual para a pintura.

As suas imagens em formato grande são, na sua maioria, compostas de várias telas juntas, em que cada uma apresenta uma unidade formal e de conteúdo, e resulta numa rede de sínteses de tensões

cheias de contrastes. O fundo dos motivos é vasto. Sarmiento cria a partir da História da Arte, culturas primitivas, literatura, cinema e fotografia. Não há contextos unívocos das partes das imagens, as indicações estão próximas umas das outras, completam-se ou contrastam.

“Os caminhos da sabedoria”, um grande trabalho tripartido, mostra uma cadeira, de traço fino e indistinto, como um rabisco infantil, junto de um desenho geométrico de perfeição técnica, parte de uma película de filme e uma parte não completamente decodificável, que se assemelha a uma fotografia desfocada e retocada. Da aproximação temporária a David Salle não resta quase nada. As novas imagens tomam por base um colorido reduzido e austero, comparável ao de obras anteriores, em tons de preto, branco e cinzento. Sarmiento é um artesão extremamente cuidadoso. Para começar, várias camadas de cor sobrepostas dão um efeito de transparência, as sobreposições sugerem profundidades, e as estruturas em camadas ganham valor significativo através do uso de materiais granulados. (Os quadros custam entre 9500 e 78000 Marcos. Até final de Setembro. Por marcação em Agosto.)

Eva Karcher, "Fragmente: Julião Sarmiento in der Galerie Klüser", in *Süddeutsche Zeitung*, München, September 1-2, 1990, p. 15.

Fragmentos Julião Sarmiento na galeria Klüser

A identidade é uma ficção. Se existe um pintor que transpõe esta afirmação, que é uma depreensão, para imagens, é Julião Sarmiento. O artista Português nascido em Lisboa em 1948, o mais importante do seu país, desconstrói, em telas de grandes dimensões, a realidade e a experiência do mundo e da vida.

Herdeiro da cultura do seu país, mas herdeiro também da História da pintura, cujo repertório e ofício ele domina com facilidade, Sarmiento vê-se incapaz de encarnar as fendas na consciência perante a aparentemente infinita disponibilidade de todas as ideias. Uma vez que (aparentemente) não há nada que não tenha já sido escrito, pintado, sonhado, desejado, esperado, o artista pinta fragmentos das suas recordações experiências, desejos, esperanças e sonhos.

Na sua maioria num fundo cinzento, grandes telas, separadas umas das outras por cortes horizontais ou verticais, mostram esboços de corpos e objectos. Mãos faíscam como em “A secreta recordação dos sentidos” (1987/88) na estrutura complexa do grafite na superfície da imagem; um condutor diminuto perde-se numa terra de ninguém.

“Como uma segunda pele”, está bipartida. Na parte esquerda da imagem abrem-se dois cálices desenhados com uma precisão botânica – flores da saudade; à direita, esboços de figuras não identificáveis, propositadamente desenhados de forma grosseira, códigos de uma linguagem da melancolia e do cepticismo.

Sarmiento evita qualquer base do narrativo. A totalidade da imagem só existe na pluralidade dos fragmentos. Em cada um destes fragmentos espelha-se o mundo – de outra forma, não existe. As imagens de Sarmiento são aforismos pintados. (Galeria Bernd Klüser, Georgenstraße 15, até 29 de Setembro.)

Eva Karcher